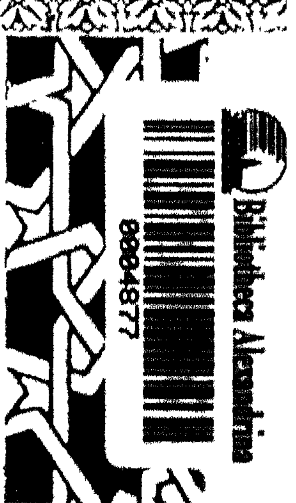
المعارضة الشعرية

بين
التقليد والإبداع

تأليف

د. / عبد الله التطاوى
كلية الآداب - جامعة القاهرة

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ ش سيف الدين المهراني - الفجالة
ت : ٩٠٤٦٩٦




بسم الله الرحمن الرحيم

المعارضة الشعرية

بين
التقليد والإبداع

تأليف

د. / عبد الله التطاوي
كلية الآداب - جامعة القاهرة

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ شارع سيف الدين المهراني - القاهرة
ت / ٩٠٤٦٩٦

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تدور محاور هذا الدرس بين النظرية والتطبيق حول محاولة التأصيل لعدة مفاهيم ازدحمت بها الدراسات النقدية ، ووفتها حقها بحثا ومعالجة ، وبقيت الإشارة إليها هنا بمثابة مؤشر حتمى يسهل للدارس اقتحام موضوعه بلا مجاجة أو افتقاد تمهيد كاف لتناوله .

من هنا يبدو التنظير فيه بمثابة ذلك التمهيد الذى يتوقف عند عرض المداخل النقدية بما يكفى للتعريف على جوانب النص الأدبى ، وبما يفى لأن يقول الناقد انه قد وعاه واستوعبه ، وفسره وحلله ، قبل الإقدام على تقويمه وإصدار الأحكام له أو عليه استحسانا أو استهجانا .

وقد سار هذا التنظير التمهيدى أو التمهيد التنظيرى فى عدة اتجاهات تحاول اقتحام النص من كل جوانبه على المستويات الجمالية الشكلية ، أو من خلال علاقاته الخارجية التى تشده إلى عالمه وموضوعه من ناحية ، وإلى مبدعه من نواح أخرى .

وتتكامل رؤية هذه الاتجاهات ابتداء من تأمل ماهية النص ، وتحديد طبيعته النوعية بين الأجناس الأدبية ، إلى تحديد مفهوم الأداة ، وأساليب معالجتها بين التقرير والتصوير ، وأخيرا إلى تبين المداخل الوظيفية التى تستكشف أغواره ، وتحاول تبين أعماق مبدعه وعصره من خلال مداخل تاريخية أو فكرية فلسفية ، أو نفسية ، أو أسطورية شعائرية ، أو أخلاقية اجتماعية ، بما يفى لاحتواء دلالات النص وإدراك أبعاده ، إلى جانب مادة التشكيل الجمالى التى تتراءى لنا مع رحلة العناء عبر فهم الأداة ووسائل تحليلها .

ومن هنا يتحول الدرس الأدبى إلى ذلك المنعطف التطبيقى حين يتحدد بفكرة المعارضات الشعرية التى شغلتنى طويلا من خلال عديد من قراءات لنماذج شعرنا القديم والحديث ؛ حتى تراءت لى الصورة فى حاجة ملحة إلى مثل هذا الدرس الذى يمكن أن يحكى قصة التواصل بين تاريخنا الإبداعى فى مجال الأدب بين عصوره المختلفة ؛ وبذا بدت الاختيارات فيه قابلة للتصنيف على أكثر من مستوى موضوعى ، بحيث يمكن أن تغطى أبعاداً متميزة . يصح أن تصل بنا إلى تناول الموقف باعتباره ظاهرة لها من القدرة على العمومية ما يدفع بها بعيدا عن منطقة الاستثناء ، أو السماح بالاتهام بالضعف فى ملكات الشاعرية المعارضة .

فكأن الدرس بهذه الصورة يعد مدخلا إلى استكشاف سمات هذا التواصل الأدبى من ناحية ، بدليل تناوله للقضية ــ قضية المعارضات ــ من منظور الإتباع ، وتحويل الظاهرة إلى عالم مدروس على مستوى التقليد الفنى ، ثم الانطلاق من خلالها إلى رحابة الإبداع الذى يمس جوهر المواهب الفردية لكل شاعر معارض على حدة ، حين يبرز قدراته على التشكيل الجمالى ، ليثبت لذاته المبدعة دورها وفعالياتها وتواجدها إلى جانب الموروث من ناحية أخرى .

وبذا يبدو المنهج طامحا إلى محاولة الخلاص من فكرة النمطية والجمود أو العقم فى عالم المعارضات الشعرية ؛ إذا ما استطاع طرح فهم كاف ومقنع حول الأصول والمقومات الفنية المنوطة بها ؛ ثم ما كان من أمر حركتها ونضجها فى الإطار الجديد الذى يصطنعه الشاعر المعارض بهدف إثبات ذاته طرفا فاعلا فى العملية الفنية التى يعاد تشكيلها على يديه ، ومن خلال تمريرها عبر ملكاته الخاصة .

وتسير خطى هذا الطموح فى إطار من القصد إلى استخلاص النتائج الجزئية الخاصة بكل نموذج على حدة ، بما يكفى للتمهيد

لوضع التصور العام للظاهرة ، أو استخلاص النتائج الكبرى التى يمكن أن يقود إليها هـذا البحث فى أعماق دواوين شـعرائنا التى لم تعرف عصرا بعينه ، ولم تتوقف عند جيل واحد فى حدود الزمان التقليدى ، على نحو ما درجنا على تصوره وتفهمه من خلال استغراقنا فى دراسـة تاريخ أدبنا العربى قديمه وحديثه .

وتبـدو مغامرة دراسـة المعارضة الشـعرية هنا مجالا رحبا لتجاوز حدود الزمان والمكان ، لتتحول إلى درس لا تستوقفه الذهفاف المحددة التى قد تحجب الرؤية ، أو — على الأقل — قد تحجمها فى أطر ضيقة قد تؤثر — إلى حد بعيد — على المتلقى حين يريد أن يتجاوز مرحلة التثقيف إلى مرحلة التأمل الخاص لمقومات الصياغة الجمالية ، أعنى بذلك مرحلة التذوق والاستغراق الجمالى الذى يستوعب أهم جوانب الموقف ، بما فيهـا من موروث ، وما أضيف إليها من معالم الابتكار والتميز .

ويبدو هـذا البحث إحدى خطى الدراسـة الأدبية فى أرض خصبة متميزة ومتجددة ؛ تحتاج إلى كم من الجهود البحثية فى نفس الاتجاه بما يكفى لوضع أسس منهجية واضحة المعالم ، تعرض لنا منظومة هـذا التواصل التراثى ، وتعكس من خلاله الأشباه ، و ... الأبعاد من خلال الأناة فى تأمل ما وراء الأعمال الكبرى التى نالت إعجابا خاصـا لدى شـعرائنا عبر رحلة تراثنا الطويل الممتد من الجاهليـة حتى الآن .

كما يظل هـذا الدرس محاولة على طريق الرؤى التحليلية التى تفيد من خطى سابقة شغلت بالأبيات المفردة ، أو بتمزيق الأعمال الأدبية ، أو بطرح ما يسمى بالمقارنات ، وهى — فى حقيقتها — موازنات غير منضبطة ولا تبدو محددة إلا فى إطار الشاهد الجزئى الذى نتصوره لا يضيف جديدا إلى الدراسة الأدبية التى تقترب صورتها من الأعمال من خلال تفاعل الجزئى مع الكلى ، أو الاعتداد به كلبنة من لبنات ذات

البنيان الكلى للعمل ، أو وسـيلة من وسائله ، فإذا بالتجربة تسير فى نفس الاتجاه الإنســانى ، وكذا يأتى أسلوب المعالجة الجمالية حول رسم الصورة الكبرى التى تحتوى العمل من خلال دقة الأداء التى تأمل منذ الصور الجزئية أو الأبيات المفردة وصولا إلى الصورة الكليــة للعمل .

أما محاولة عرض الدراسات الســابقة على شاكلة هـذا الاتجاه فقد أشرت إليهــا بما يكفى للتعرف على طبيعتهــا فى بداية المدخل المباشر إلى المعارضة الشعرية ذاتها ، بما لا يستوجب طرحه هنا فى المقدمة ، ويكفى أن يدخل القارىء موضوع قراءته وهو يتوقع رؤية هـذا التداخل بين منطقتى الإتبــاع والإبداع ، أو التراث والمعاصرة ، أو التقاليد والمواهب الفردية المتميزة .

فإن تحققت هـذه الرؤية بدت محســوبة لهـذا الدرس ، وإلا فبحســبه أنه فتح المجال ونبه إلى ضرورة اقتحامه ، ومعاودة تأمله ، بما يكفى لجعله أهلا للدراســة وتعددت المعالجات والرؤى من حــوله .

والله نسأل أن يجنبنا الغرور والزلل ، وهو سبحانه الهادى إلى الســبيل .

عبد الله التطاوى

القاهرة ١٩٨٨

* * *

الباب الأول

عرض نظرى

الفصل الأول — أصول الحركة الأدبية :

١ — الحوار مع التراث ٠

٢ — تواصل المدرسة الأدبية ٠

٣ — مقومات الجدل مع الواقع ٠

٤ — معايير التفاعل مع التاريخ ٠

٥ — أبعاد الأطر الوظيفية ٠

١ ــ الحــوار مع التراث

ليس جديدا أن يدار حوار حول ما ينبغى أن تسير على أساسه الحركة الأدبية من أصول ومقومات تضمن لها الأصالة وتجنبها الزيف . ذلك أن أجيالا متعددة قد أسهمت فى ترسيخ الرؤى المختلفة أو طرح التصورات حول طبيعة حركة الأدب . ومقاييس حياته وتطوره على مدار العصــور التى نعــرفها لأدبنا العــربى ، وكذا الآداب الأمم الأخرى عامة .

وربما ظل الجديد الذى يتحتم أن ننقب عنه . ونسعى إلى رصده كامنا فى محاولة استجماع تلك الأصول ، وتســجيل الحقائق النقدية التى تتعلق بكل منها ، خاصــة فى زحام واقعنا الذى امتلأ ضجيجا قد لا يســمح بمزيد من التوقف عند عمق النظرة . أو التروى فى تحليل الإبداع .

ذلك أن نضج الحركة الأدبية يتطلب ــ بالضرورة ــ حالة من الهدوء والتأمل للوقوف طويلا عند كثير من التفاصيل التى لا يحسن أن يتجاوزها الشاعر ولا الناقد .

ولعل الأصل الأول الذى نتوقف عنده خاصة أمام حركات التجديد أو ما نسميه بالثورات الفنية هو التراث الذى تظل صخرته صامدة أمام محاولات تحطيمها ، أو رفع معاول التمرد عليها ، فإذا بهذا التمرد ــ فى معظم الأحــوال ــ لا يكاد يتجاوز ما ســجله قول الأعشى فى معلقته :

كناطح صــخرة يوما ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ذلك أن تراث أمــة ما لا يمكن إلا أن يكون أساسا من أسس حياتها ، حيث يمثل الذاكرة الفاعلة التى تميزها على الصعيد الجمعى .

كما يمثل — على المستوى الفردى — أغلى ممتلكات كل من أبنائها . ومن هنا يعد صدور الشاعر عن حس التراث ضرورة أولى ومقوما أساسيا يتولى حماية الحركة الأدبية ويضمن سلامتها . ويظل حارسا أمينا يرعاها ويتتبع خطاها فى أناة وحرص شديدين .

على أن صدور الشاعر عن تراثه ، سواء قصدنا بذلك إلى الشاعر العظيم او المغمور ، لا ينبغى أن يدخل فى مجال القهر الفكرى ، أو منطقة الاستسلام المطلق الذى تسقط معه الذات ، وعندئذ تخور قواها الإبداعية ، إذ الأقرب إلى صحة التصور أن تكون ثمة رغبة صادقة من قبل الشاعر فى إثبات ولائه ، وتسجيل انتمائه إلى ذاكرة أمته التى تضمن لها أصالتها ، وتحتفظ لها بجوهر تميزها التاريخى ، وإلا فليس من حق الفنان أن يحكم على ذاكرة أمته بالضعف ، أو أن يقذف بها إلى غياهب الفقد والضياع والتخلف ، أو التجهيل والتنكير مما قد ينتهى — وهذا أخطر ما فى القضية — إلى تدهور الهوية التى لا ينبغى لأمة ما أن تتنازل عنها بحال ، ولا تقبل التخاذل إزاءها تحت أى ظرف من الظروف .

وتلقانا قضية التراث كضرورة أولى لها الصدارة ، ومقوم أول من مقومات الحياة الأدبية ، فى أكثر من موقف ، ولدى أكثر من فئة دون أن يظل هذا قصراً على منطقة الإبداع ، إذ الأقرب إلى الدقة — حين نشغل بحقيقة الحياة الأدبية — أن نتوقف عند دور الأديب باعتبار ما فيه من مظاهر النقص الذى لا يكتمل إلا بدورين آخرين :

أولهما : دور الناقد . وثانيهما : دور جمهوره من غير النقاد ، وعندئذ يبدو الأمر أقرب إلى البساطة ، إذ يتلقى هذا أو ذاك من أصالة أمته ما يأتيه به المبدع عبر معالجاته التراثية . وعندها لا يتردد فى البحث عن ذاته ، حتى إذا ما استبطنها راح يزيد من تعرفه عليها ، ويندفع إلى مزيد من تأملها . أما بالنسبة للناقد فقد يظل الأمر فى

حاجة إلى اكثر من وقفة ابتداء من تامل جوهرية الفارق بينه وبين المبدع — من ناحية — وانتهاء عند طبيعة هـذا الفارق الذى يميزه عن جمهور المتلقين — عموما — من ناحية اخرى .

ذلك اننا نسلم — بداية — أن المبدع لابد ان يتميز بامتلاكه درجة من درجات العبقرية ، أو جانبا من تلك الموهبة الغامضة التى يتعذر على الاخرين — خارج دائرة الإبداع — بالطبع — الإلمام بها ، مما يذكرنا بقول أحد الفرنسيين فى القرن السابع عشر أنه لا يكفى أن آن تكون للمرء مواهب عظيمة ، وإنما ينبغى أن يعرف كيف يديرها ، وعلى الرغم من ان الإنسان لا خيار له فى عبقريته . إلا انه يظل يملك هـذا الخيار فى توجيهها نحو غاية إنسانية[1] . ومعنى هـذا أن ثمه انوانا من الموهبة التى تسـهم فى الاقتراب من الكمال . سواء تم ذلك من خلال الإبداع او النقد . إذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الناقد — فى أفضل صورة له — يعد قادرا على الانتماء إلى عالم الإبداع ، لأنه يحاول خلق المعايير التى ترتقى به وبجمهوره وبالفنان أيضا ، دون أن ينتهى الأمر إلى الهبوط باى منها . ومن ثم يستطيع أن يتجنب أشكال الفوضى التى أشار إليها جوته فى قوله « لا شيء أفظـع من خيال بدون ذوق »[2] .

على أن الأمر يصبح قابلا لمزيد من الضبط والتقنين إذا أخذنا بما رصده (أرفينك بابيت) فى حواره حول « العبقرية والذوق » ، وتحديده لطبيعة علاقة الناقد بالشاعر . مع ضرورة الحاجة إلى مناقشة تلك المقولة الطويلة التى قال فيها « إذا لم يكن على المبدع سوى أن يجد عبقريته ، أى تفرده الخاص فى صورة تعبير . فإن من الصعب معرفة ما يدعونا إلى مطالبة الناقد بأن يكون أكثر نزاهة . وأنه لا ينبغى

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقالة بابيت ، العبقرية والذوق) ص ٤٣ .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

أن يكون أقل انشغالا بصدق الانطباع الذى يتسلمه من عمل المبدع من انشغاله بالتحويرات المزاجية التى يسبغها على انطباعه هذا بإعاده تشـــكيله فى خلق جديد • بحيث يكون تعبيرا عن عبقريته هـــو • لعل هـــذه المضامين الجوهرية تعبر عن وجهة نظر تعبيرية ، انطباعية لم يتناولها أحد بأمتن تناغم مما تناولها به (اوسكار وايلد) فى حواره «الناقد فنانا»، حيث يخلص وايلد من ذلك إلى القول بأن النقد «هو الشكل المختصر الوحيد للسيرة الذاتية »[1] • على أن مناقشة ما انتهى إليه « بابيت ».و « وايلد » معا ينبغى أن تتم فى حذر وحرص • باعتبار أن مسألة الذوق هـــذه وقد استوقفت كلا منهما لا يمكن أن تطرح إلا فى حـــدود وبقدر ، إذ يصبح مطلوبا ـــ وهـــذا ضرورى ـــ أن تصقل بشكل دقيق من خلال ذلك الوعى الصادق الذى يؤدى دورا إيجابيا فى إخراج الناقد من دائرة الانطباع الشخصى • أو من مبدأ التقييد أو الانتفاع ، وأن يأخذ نفسه بالمعايير والقواعد الموضوعية التى يمكنه الإفادة منها ومن ثم تطبيقها بحكمة ومرونة ؛ ولعله ـــ آنذاك يرتقى بموقفه كإنسان ، لا يشغله مجرد الخضوع للهوى بل يلتزم بما يفرضـــه على نفســـه من تلك القواعد والأسس ، وهو ـــ آنذاك ـــ لا يفقد حريته بقدر ما يحرص على قداستها من خلال إدراكه أنها إنما تنطلق من مقاومته لذلك الهوى، أو ـــ على الأقل ـــ ضبطه وتحجيمه وليس الخضوع المطلق له • وعندها يكون قد ســـعى نحو نوع من الكمال يتناسب مع طبيعته حين يتمسك بالحدود دون أن يقصد إلى هدمها أو الجور عليها أو إغفالها •

من هنا يبدو الالتزام شرطا أساسيا لضمان أصالة الحركة فى الحياة الأدبية ، وهو التزام يتم على مستوى كل الأطراف من فنان وناقد ، دون أن يعنى هـــذا أن نطالب أيا منهما أن يصبح مجرد مطية

---

(١) خمسة مداخل • ص ٣٧ •

للتراث محكوما عليها بالانقياد ، أو تمام الخضوع إلى حد الاستعباد ، بل يجب أن تؤخذ المســألة من خلال الاعتبارات الحضارية التى وقف عندها علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا فى محاولاتهم لتقعيد حياة الأمم من خلال حسـها التراثى الذى لا يقبل ان تغلق عليــه الأبواب ، وإلا مزقت كل صلة إنسانية له بحضارات الأمم الأخرى . وعندها قد يحكم على نفسه بالذبول وربما بالموت ، ذلك أن الأجدى أن نعترف بطبيعة المؤثرات فى كل الفترات التاريخية من منطلق المـادة أولا ، ثم على مستوى الفكر والوجدان ثانيا • ومن ثم يصبح من حق الأمة أن ترصد من هــذه المؤثرات ما تجعله ضمن تراثها الذى يكتسب استمراريته وبقاءه من خلال تواصل الأجيال التى تدين له بولائها ، وتضيف إليه ما يضمن حمايته وتطويره •

وبذا يأتى التوافق بين الحس الحضارى من هــذا المنظور العام على مستوى الأمة ككل ، وبينه على المستوى الخاص لدى الأفراد من مبدعين وغير مبدعين ، خاصة إذا جاز لنا أن نسلم بأن فردا ما لا يمكن إلا أن يكون ابنا شرعيا لبيئته على الصعيدين المـادى والاجتماعى ، فى نفس الوقت الذى يبدو فيه ابنا لمـاض طويل ورثه ذلك المجتمع أبناءه ضمانا لإحساسهم بامتداد هــذا الانتماء . وإنقاذا لهم من حالة الفقد التى قد تتهددهم أو تمسخ نســيئا من معالم هويتهم • ذلك أن تعامل الفرد المبدع مع أدواته لا ينتهى بأى حال إلى عبقريته المزعومة دون سواها : فلسنا فى عصر ربات الشــعر ولا شياطين الإلهام ولا جن وادى عبقر ، بل إن عقلنة الأشــياء أصبحت مطلوبة فى كل شىء : الأمر الذى تتكشف من خلاله حقيقة هــذا الإبداع من خلال الملكية الجماعية للأداة التى يعجز الفرد عن خلقها بذاكرته الآنية المفردة ، إذ تبدو اللغة — فى أدق صورها — خلقا جماعيا خصبا يتردد صداه فى ضمير الأمة على مدار عصور حياتها المختلفة ، وقد يصيب هــذا الخلق كثير من ألوان التحول والتجدد . ولكن الحقيقة النفسية تظل قائمة حول استقراره فى منطقة اللاوعى أو اللاشعور إلى أن يخرج إلى حيز الوجود فى لحظة الإبداع أو الخلق الفنى •

من هنا بدت النظرة موضوعية إلى قضية التراث من خلال كل التصورات النقدية التى شهدها التاريخ الأدبى منذ فجره حتى الآن فلم ينس أصحاب المحاكاة إمكانيه الجمع بين الفنان والعالم من حيث ارتباط كل منهما بواقع يحكيه ويتاثر به أو يعكس من خلاله رؤيته . فكلاهما إنما يريد الواقع أو يجتهد فى تحليل شريحة منه ، ويجد فى البحث والتنقيب عن أسراره باساوبه الخاص .

وتبدو صورة الواقع غامضة — إلى حد كبير — فى تلك النظرية التى توقفت عند حدود التمسك به من منطلق مراوى أو منظور حرفى ، قد يكتفى فيه بأن يعكس لنا مجرد صورة فوتوغرافية منه ، إذ الأهم من ذلك أن تظهر تناقضات الواقع جلية من خلال تلك الممارسات الجادة التى ينهض بها الفنان أو العالم . فمع اتساع رقعة الواقع ومع اشتداد قسوته تزداد الحاجة إلى مزيد من التعرف عليه بالاقتراب منه ، الأمر الذى تنهض به أجيال من الناس فى ظلال ذلك الحلم القديم الذى انتهى إلى إمكانية جمع أطراف المعرفة فى رجل واحد ، مما يصبح غاية العبث أن نلتمسه فى عصرنا إزاء ذلك التخصص العلمى الدقيق ، وتلاشى هـذه النظرية الشمولية أمامه تماماً .

على أن الذى يظل واضحا لا يكاد يتحول أن ذلك الواقع قد تراءى للقدماء حين جمعوا بين الفكر العقلانى والحس الوجدانى من خلال الفلسـفة كفكر ، ومن خلال الشـعر كتعبير عاطفى ، يعكس رؤى الواقع فى لحظة امتزاجها بعقل الفنان وشعوره معا . ومن هنا كان انشـغالهم بالنقد مع الفلسـفة والشعر أمرا طبيعيا لم يخل بانتظام الحياة ، بقدر ما ضمن لها مزيدا من الاتسـاق والاستمرار فى ظلال متشابهة تجمع قوى الفكر المختلفة من خلال ذلك التوحد بين الضرورات ، فلم يصبح العالم فكرا خالصا ولا ذوقا خالصا أو خيالا عاريا من الحقيقة ، بل جاء الفكر مؤيدا بالفعل ، وكان لكل منهما أن يمر بحركة جدلية متفاعلة بين المعرفة والكينونة ، أو بين الحلم والواقع الخارجى

على النحو الذى رصده تصور أفلاطون لجمهوريته الفاضلة . وشروطه التى رصدها الشاعر لكى يسمح له بالانتماء إليها ، إذا ما تخلى عن تشويه الواقع من ناحية ، وتحول إلى داعية للفضيلة من منطق العقل وتأصيل القيمة المطلقة من ناحية أخرى .

ومن هنا يتراءى لنا الواقع بمعناه العام منذ طرحت أولى النظريات النقدية ببعديها الأفلاطونى والأرسطى على السواء . بل لعل الجانب الثانى الذى عرضه أرسطو بدا أشد ارتباطا بواقع الحياة خاصة منها ذلك الجانب النفسى الجماعى الذى حدد فيه وظيفة الدراما بتطهير جمهور المتلقين من عاطفتى الخوف والشفقة إزاء الموقف الدرامى ، وبانهائه بلحظة التنوير التى تنفرج فيها أزمة البطل نهائيا ، ومع انفراجها يتمتع المتلقى بهذا الاسترخاء بعد عناء التوتر حال التلقى .

ومعنى هذا كله أن تصور الانقطاع عن الجماعة لم يكن واردا منذ العصور الأولى . إلى ان يأتى الانفعال الرومانسى الحاد الذى يكاد ينزع الذات عن المجتمع فى محاولة لاقتلاع جذورها . ولكنه حاول أن ينجو من الإخفاق فاستبدل بالمجتمع ما أسماه الرومانسيون «بالطبيعة» ، باعتبار ما تقدمه لأبنائها من ذلك التعويض النفسى — وهو حتمى — الذى تظل دلالته قائمة على دقة الصلة الاجتماعية التى تحتم الرومانسى ، وتشده إلى مجتمعه ، على الرغم من تمرده عليه أو تطاوله على قيمه ، التى يعدها — فى وقت ما — مجموعة من القيود والأغلال التى تعوق حركته الحرة الطليقة ، بل ربما قيدتها إلى حد بعيد . وإذا بهذا الحس الرومانسى قد تمادى فى رعونته وحليته إلى أن انتهى إلى ذلك الأفول الذى فرضه عليه التصور النقدى الدقيق لطبيعة التعبير عن الذات من خلال صرخة الألم العفوية التى تعد — فى جوهرها — جزءا من العلاقات الاجتماعية ، مهما كانت صورة التعبير عن الانفعال أو فجاجة تصويره ، ومما ينتهى — بالضرورة — إلى استثارة الانفعال لدى الآخرين ، وإلا هبطت قيمة الممارسة الفنية ، وحكم عليها بالعجز عن هذه اللهجة

الجماعية ، فإذا ما جاءت نظرية الخلق عند ت.س إليوت بدت سلاحا ذا حدين : فهو يدين بولائه الشديد للموروثات على النحو الذى عرضه فى رؤيته للفن بعيدا عن الأفكار الدينية ، أو الاجتماعية ، أو الأخلاقية ، او السياسية ، إذ أراد أن يكتفى بدراسة النص نفسه دراسة عميقة من الداخل فحسب ، ومن ثم أباح للشاعر إمكانية الهروب من انفعاله وشخصيته ومجتمعه جميعا ، مما تسجع النقاد على الانصراف عن الدراسات الاجتماعية والنفسية فى الأدب باعتباره مجرد صياغة جمالية ، لا علاقة لها بالتفسيرات البطولية ، أو الأخلاقية ، أو النفسية ، أو الاجتماعية الخارجية عن إطار الموضوع ، وبذا ظل الموقف جامدا عند مجرد الاقتصار على السمات الجمالية فى الإنتاج الفنى ، مما حدا إلى إهمال كل العوامل الأخرى وإسقاطها من الاعتبار تماما .

وعلى الرغم من هذا التناسى لأخطر الأشياء فى التشكيل الجمالى للنص الأدبى تظل رؤية إليوت كاشفة عن طبيعة التزاوج الثقافى وضرورته على كل المستويات الفردية والجماعية ، وكذا على المستويات الزمنية بين ماض وحاضر ، أو — بمعنى أدق — بين ذاكرة الماضى التراثى والتى تعد من أغلى ممتلكات الشاعر وبين عبقرية الحاضر التى تتجسد فى موهبته الفردية ، وكأنه بذلك يحمى دور « الأنا » من الضياع ، فى نفس الوقت الذى يرتد فيه إلى التراث فى محاولة جادة للاعتراف بإحياء الذاكرة ، ضمانا لاكتساب الأصالة — أو استمرار للتواصل ، دون تورط فى مناطق العزلة أو الانقطاع الذى يؤثر — بالضرورة — فى كيان الفنان وفنه معا .

ولم يكن بعيدا عن تصور إليوت ما انتهى إليه (روبرت بن وارين) فى تحليل للشعر باعتبار تفاعلاته الداخلية فحسب : فهو « يعتمد على مجموعة من العلاقات ، على البناء الذى ندعوه قصيدة »[1] .

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ١٩٦ .

وعندئذ يمكن حصر وظيفة الناقد فى مجرد التمعن فى هذه العناصر من حيث علاقاتها المتداخله على افتراض أن المعنى يتكون من قضايا الشكل (الوزن والصورة والغرض إلى غير ذلك) ، ومن قضايا المحتوى (الواقع والفكرة وما إليهما) ، حيث تعمل كلها معا دون انفصال ، ولنا — طبعا — أن نتأمل هزال الرؤية حيث تفصل بهذا الشكل القطعى بين شكل العمل ومضمونه .

ومن هنا ظل التواصل الفكرى واردا فى تصور أصحاب التنظير النقدى على مستوى النظريات المختلفة المتباعدة زمنيا منها والمتزامنة على السواء . فإذا بالواقعية نلتقط الأطراف الإيجابية مما سبقت إليه فى النظريات الأولى فى محاولة لتوفيـــق العناصر وضبط تفاعلاتهـــا وتداخلهـــا لا الاقتصار على تلفيقهـــا . ومن ثم ظلت للرؤية التراثية مكانتها ، وغدت قاسما مشتركا بين البيئات والنظريات لا يمكن تجاوزه أو إغفاله مطلقا ، فظلت بذلك أصلا من أصول الفكر النقدى من ناحية ، والمنطق الإبداعى من ناحية أخرى ، وظلت ذاكرة الشاعر والناقد فى حاجة إلى مزيد من المخزون الفكرى الطويل الذى يعد شاهد إثبات على المـــاضى ، ودليلا على حركة الحاضر بين ثباته وتحوله من خلال الشرائح المختارة كموضوعات للأعمال الفنية .

وفى حدود نقدنا العربى القديم ظلت المحاولة واردة بدقة منذ عصر التنظير المنهجى للرؤى النقدية ، وكان مصدرها فى معظم الأحيان ذلك الحوار الجدلى حول ما عرف بعمود الشعر واســـتمرار تعقب البيئة النقدية للشاعر ، تملى عليها التعليمات .. وتفرض الشروط من خلال ضرورة التزامه بمطلب « الوضوح » أو « شرف المعنى وصحته » أو الإبانة أو غيرها ، كما سار على ذلك من القدماء من سار مثل المرزوقى والآمدى وغيرهما . وكذا كانت قضية السرقات الشعرية فتحا آخر متميزا فى باب الرؤية التراثية التى تحاول استكشاف الخيوط الدقيقة

بين حقائق الإفادة من التراث ، وبين السطو عليه . أو حتى محاولة الاستسلام والخضـوع التام له . مما يدخل بالشاعر في منطقـه الاستعباد ، وقد يحول بينه وبين الإضافة والابتكار . وكذا مما شاع في البيئة النقدية من انتشار تلك المقولة الخطيرة حول نقاد المعانى ، ونقاد الألفاظ تحت دعوى أن كل شيء قد قيل وأن الأول لم يترك للآخر شـيئا ، وأنه لا جديد تحت الشمس ، وتناسى هؤلاء أن الجديد يأتى بالضرورة اتساقا مع وقع الحياة ، طالمـا تجدد سطوع الشمس ذاتها ، وطالمـا ظل التغاير واحدا من أسس الحياة والمجتمعات .

وكذلك دار الحوار النقدي وكثرت صـوره حول قضـية اللفظ والمعنى ، وقضايا البديع ، وأنواعه وما حاوله النقاد من فتح مجالات للتجديد أمام المحدثين تسليما منهم جميعا بهيمنة التراث وسيادته ، ومحاولة المعالجة من خلاله ، وضرورة الحفاظ عليه والتمسك به . وكانت البداية مع تعرف النقـاد على خطر التراث ، وضرورة التأكيد على أهميته ، وتسجيل دوره في أصالة الإبداع ، مما يتراءى لنا في ظلال ذلك البحث الدائب عن الأصول ، والحض على التمسك بها . على النحو الذي عرضه المرزبانى من روايته حول نصيحة أبى تمام لتلميذه البحترى في مرحلة النشـأة الفنية بأن يحفظ من أشعار العرب القدماء عشرة آلاف بيت ثم ينساها[1] .. ولعل أخطر ما في الرواية هو تلك الرؤية النفسية لقضية النسيان التي يترجمها علم النفس بمصطلحاته حول اللاوعى ومنطقة اللاشعور ، واستغراق المعلومة في مكنونات أى منهما ، إلى أن تطفو على السطح في لحظة الإبداع .

ولعل نفس الرصد قد ظهر بشكل أقل عمقا عند ابن قتيبة ، حين اشتد ارتباطه بالتراث بصورة مطلقة سـائرا بذلك على منهج اللغويين ممن كثرت شروطهم في فن الشعر ، وتنافسوا في مؤاخذاتهم لشعراء المحدثين على ما شغلوا به من عناصر التجديد . وبذا ضيقوا

---

(١) الموشح للمرزبانى ٥٠٧ .

أمامهم مجالات الابتكار إلا من خلال إبداع القدماء ، الأمر الذى انتهى ببعضهم إلى إلزام الشاعر بنفس الحدود التى دار فيها القديم ، وحكمت فى إطارها فنونه ، وكان الناقد لم يبق بذلك للشاعر من غد، وقدراته إلا مجرد اختيار اللفظ ، وحسن الصياغة ، وجودة النسق لإبراز المهارات الفردية المتميزة الفنى يحاول بواسطتها النفاذ إلى اللغة باعتبارها وعاء اجتماعيا له أطره العامة .

ومما يلفت النظر ويستوقف الناقد حول أصالة ذلك البعد التراثى وعمقه تلك المواقف التى رصدها التاريخ الأدبى قبل التقعيد بدايه ، وقبل التوقف عند القواعد الموضوعية التى حاولت أن تكسب النقد قدرا من العلمية والموضوعية ، فمن لدن الجاهلية تلقانا تلك المواقف الانطباعية للشعراء ، وهـذه لا نعدها نقدا يعتد به ، بقدر ما نعدها لمحات متميزة احس أهلها قداسة الموروث ، وسـعوا إلى إثبات ولائهم المطلق له ، وكأن الشـاعر يعانى حرجا شديدا إذا ما نظم ، دون أن يستند موقفه إلى أصل قديم ، فلم يشأ أن يبدأ من فراغ على نحو ما صنع امرؤ القيس حين أكد أنه لا يناجى الطلل باكيا ومستبكيا ، أو واقفا ومستوقفا إلا بإيحاء مما سبقه إليه ابن خذام فى قوله :

عوجا على الطلل المحيـل لأننا نبكى الديار كما بكى ابن خذام[1]

وعلى ما فى الموقف من بساطة الأداء ، ووضوح التصور ، ينطلق كذلك كعب بن زهير مؤكدا مكانة سلفه ممن تتلمذ عليهم ، واهله قصد دور أبيه فى تكوينه الفنى ، وانتماءه إلى مدرسته من لدن أوس بن حجر والطفيل الغنوى فإذا به يردد غير وجل :

ما أرانا نقـول إلا معـارا أو معادا من لفظنا مكرورا[2]

وربما كان أدق من هـذا كله فى بيان ضرورة التراث ما توقف

---

(١) ديوان امرىء القيس ٧٤ .

(٢) ديوان كعب بن زهير ١٥٤ . .

عنده أصحاب التجديد الذين رفعوا ألوية التمرد . وعلت لديهم أصوات الرفض القديم وكان بينهم وبين السلف ثأرا لا يهدأون إلا بأخذه عن طريق النيل من التراث . ولكننا لا نجد حتى عند أشد الشعراء تمردا استجابة صادقة لصوته الرافض . الأمر الذى نفصل فيه بتحديد عمر الحركة بعد موت صاحبها ، على نحو ما صنعه أبو نواس فى هجومه على الرموز التراثية من خلال صيغته التهكمية الساخرة التى قصد فيها إلى ما وراء ظاهر الألفاظ . على نحو اتهامه للعربى بالشقاء والتعاسة والغباء فى قوله :

عاج الشقى على رسم يسائله
وعجت أسأل عن خمارة البلد

أو قوله :

قل لمن يبكى على ربع درس
واقفا ماضر لو كان جلس

وغير ذلك كثير جدا من الشواهد التى تنتشر فى ديوانه على الصعيد النظرى الذى يهدمه أبو نواس نفسه ، حين يلجأ إلى التراث فى أكثر من موقف فإذا به يقع فيما حذر منه على نحو قوله :

يا دار ما فعلت بك الأيام
ضامتك والأيام ليس تضام
عرم الزمان على الذين عهدتهم
بك قاطنين وللزمان عرام
أيام لا أغشى لأهلك منزلا
إلا مراقبة على ظلام
ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم
وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وبلغت ما بلغ امرؤ بشبابه
فإذا عصارة كل ذاك أثام[1]

---

(١) ديوان أبى نواس ٥٧٥ .

وكأنا بالشاعر يتساءل ، ويجيب ، ويهاجم ، ويدافع ، وإذا هو الخصم والحكم فى قضية لا نراها — ولعله أيضا لم يرها — إلا خاسرة فى نهاية المطاف لأنه يبدو معتديا على تراثه منذ افتعل معه معركة فى غير معترك حقيقى .

وبذا يبدو واردا فى حركة تاريخنا الأدبى أن حركات العنف التى أعلنت عداءها للتراث لم تصمد طويلا ولم تنفصم عنه مطلقا ، بل سرعان ما لجأت إليه بعد أن حكمت على نفسها بالأفول أو الفشل . ربما بسبب من هذا التنكر ، وربما بسبب من تلك الدوافع غير الفنية التى كمنت من وراء تلك الحركات المتمردة . ودليلنا فى ذلك ما ظهر فى نفس العصر من حركات أخرى بدت أقرب إلى الجادة ، وأصدق فى تصوير النوايا وتمثيل القدرة على التأثير فى حركة الفن ، فإذا بها تقرر ضرورة استناد العمل الجديد إلى تراث أصيل لا يجب التحامل عليه، بل يحسن الاعتراف به، ولكنها تضيف إليه — ومن خلاله — الكثير من نتائج عبقريات الفن المتميزة ، على النحو الذى أبرزه بعد ذلك أبو تمام فى تجديده الثقافى الذى جمع فيه — لأول مرة وبشكل دقيق — بين منطقى الفكر والشعور تعلقا بلحظة الإبداع . ومن ثم التقى فكر الشاعر المحدث بشعور الشاعر القديم ، لينتهيا إلى نتيجة واحدة مؤداها ضرورة الاستناد إلى الأصول ضمانا لسلامة البناء ورسوخه ، فكانت الصورة عند أبى تمام قادرة على الاحتواء لكل المتناقضات . وهو احتواء إيجابى ، لأنه يبدو قادرا على توجيه الحركة الأدبية بكل ما ثقفه الشاعر من فلسفة عصره ، وعلومه ومصطلحاته ، وتاريخه وما دونه العلماء فيه من ثقافات مختلفة عربية كانت أو مترجمة .

* * *

٢ ــ تواصل المدرسة الأدبية

ولعل فكرة المدارس الأدبية تزيد موقف التراث أصالة وعمقا ، ذلك أنها إنما تنطلق من واقع الحس التراثى على المستوى الجمعي المتسلسل من لدن أوس بن حجر وبشامة بن الغدير ، إلى زهير وابنه كعب ، إلى الحطيئة ، إلى هدبة بن الخشرم وكثير عزة ، إلى جميل بثينة وذى الرمة ، وغير هؤلاء من شعراء النقائض ، مما يدل على تنبه القدماء لتلك الضرورة التراثية من ناحية ، وبتسليمهم بضرورة صقل الأداة باعتبار ملكيتها الجماعية وسياقها العام من ناحية أخرى ، وكأن ثمة إيمانا مشتركا لدى القدماء بأن للغة عالمها البشرى العام ولكنه يترك للشاعر فرصته فى استخراج كل ما تستنبطه ذات المبدع فى أعماقها من طاقات إيحائية ، لا تتعرف عليها إلا المواهب الخاصة والقدرة على الابتكار ، مما يتبلور فى ذلك التمايز الذى تكشفه الفروق الفردية بين الشعراء فى مستويات الإبداع المتباينة .

ومع تطور الحركة الأدبية ومزيد من تعقد ثقافة العصر يسعى فريق من شعرائه المحدثين إلى تأسيس مدرسة لهم على منهج القدماء ، ينطلق أعضاؤها ومؤسسوها من واقع ثقافة العصر ، فمنذ جاء مسلم بن الوليد راح يحمل لواء مدرسة البديع العباسية ، ويلحق به على نفس المنهج تلميذه أبو تمام ، ويتسلم الراية بعد ذلك ابو الطيب ثم أبو العلاء ، ويقوض لها فى منتصف الطريق من يتعرض بالدرس التفصيلى لأبعادها ، ويحاول تقويمها من خلال حركة المد التراثى ، على نحو ما صنعه عبد الله بن المعتز فى كتابه « البديع » . وبذلك بدا التفاعل إيجابيا ونافعا حول قضية التقليد والإبداع معا ، خاصة إذا ما رأينا الموقف من خلال منطقة التحليل الفنى قبل القفز إلى التقويم وإصدار الأحكام التى قد تجور على التراث . وهو أولى بأن يظل بريئا خارج قفص الاتهام . خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن الإبداع يعد حلقة ضرورية يحيا بها التراث وإلا فقد كثيرا من حيويته وقدرته على البقاء ، ذلك أن خلود التراث يبدو مرهونا بتلك

المحاولات الابتكارية التى تجدد دماءه .. وتضيف إليه من خلال شعراء العصور المختلفة ، حيث تأخذ من كل حسب طبيعة ثقافته ، وحجمها ، وتنوعها ومصادرها ومناهج توظيفها .

وهكذا تردد لدى النقاد العرب إيمانهم بضرورة الإنتماء التراثى لضمان أصالة العمل الفنى ، ولم يتردد ابن طباطبا فى أن يفرض على الشاعر ضرورة مداومة النظر فى الأشعار القديمة ، لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر ادى إلى نتائج ما استفاده مما نظر فيه . فكانت هذه النتيجة كالطيب تركب من أخلاط كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه »[1] .

ومن هنا ينتفى أى منطق استثناء لأى من الشعراء من هذه القاعدة . بل إن الشاعر العظيم يظل خاضعا للتراث ، دون أن يقع ضحية الاستبعاد لجانب منه ، إذ يتحول الواقع التراثى إلى جزء من كيان الشاعر ، له أن يفيد منه ، وأن يزاوج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه ، لتصبح الثقافة لديه عامل إخصاب يزيد من عمق التجربة ولا تتحول إلى عامل إفساد وعقم حين تتحول إلى قيد خارجى يتحكم فيه ، ويسيطر عليه ، ويكبل حركته ، وربما أسقط ملكته تماما ..

ومن هنا لا يتنافى قيام الصورة المشرقة للشاعر المبدع مع كونه شاعرا تراثيا ، الأمر الذى استوقف (حازم القرطاجنى) فى حديثه عما يمكن أن يضيفه الشاعر من تلك المعانى التى قلت فى أنفسها ، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح فى التعرض إلى شىء منه إلا بشروط : منها أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر ، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة ومنها أن ينقله من موضع أحق به من الموضع الذى هو فيه»[2] .... إلخ .

---

(١) عيار الشعر ٨٧ .

(٢) منهاج البلغاء ١٩٢ .

ومن هنا تنبه حازم إلى حقيقة الحس التراثى وتوخى الدقة فى عرض مادته أو الإضافة إليها ، أو التجديد فى معالجتها .. ولعله بدا بذلك قريبا مما أسماه القدماء « بتضمين المعانى » من حكم أو أمثال أو شعر أو غير ذلك من مأثورات تزيد فن الشاعر غنى وثراء .

ومعنى هذا — فى مجمله — أن للشاعر أن يأتى بالمعنى الجديد المبتكر ، وأن يحتفظ لنفسه بطابع استقلالى متميز . دون أن يتعارض هذا مع صدق حسه التراثى أو واقعية أدائه من المنظور الفكرى القديم والجديد معا .

وبذا يمكن أن تدخل الثقافة ببعديها التراثى والحضارى ضمن مقومات الأصالة ، إذ ليس المطلوب من الشاعر أن يبدع من فراغ قد يحوله إلى نبت شيطانى لا نستطيع حينئذ الاهتداء إلى أصوله وأسسه ، وإلا تحول الفن إلى نوع من الزيف . ولعل هذا الموقف هو ما شجع النقاد على التوقف عند مسألة الأخذ فأقروها . بل أفرد لها الحاتمى فى حلية المحاضرة بابا أسماه (باب إحسان الأخذ) وفيه يذكر عن العلماء بالشعر أن الشاعرين إذا تعاورا معنى أو لفظا أو جمعاهما ، وكان الآخذ منهما قد أحسن العبارة عنه واختار الوزن الرشيق حتى يكون فى النفوس ألطف مسلكا كان أحق به ، وخاصة إذا أخفى الأخذ ونقله من موضوع إلى آخر .

على أن هذا التشبث بحس التراث والتأكيد على أهميته لا يعنى — بحال — أن يتحول إلى جناية على الشاعر المجدد . وإلا تكررت المشكلة النقدية التى وقع فيها الآمدى حين فضل البحترى على أبى تمام لمجرد اتساقه معه — أى الآمدى — فى المنطلقة التراثية ، وكذلك ابن المعتز فى رسالته حول مساوىء أبى تمام ومحاسنه ، ذلك أن أبا تمام قد ظلم مرتين : إحداهما لدى الآمدى الذى عجز عن استيعاب تجديده ، والثانية عند ابن المعتز حين أدخل موقفه الشخصى وتحيزه للبحترى عاملا من عوامل الترجيح لمسلكه على مسلك أستاذه ، وهو الموقف الذى تكرر إزاء ترجيح فن البحترى المحافظ

على فن ابن الرومى المجدد ، وكان الوقفة ـــ بالطبع ـــ من جانب علماء اللغـــة الذين تناغم ذوقهم المحافظ مع دوق البحترى أكثر من غيره .

ويظل مهما فى تفسير قضية المحافظة أو التقليد أن ينقبل العصر نفسه هـــذا الأمر ويشجع عليه ـــ وهو موقف رصده بعض النقاد القدماء أيضا حين تعرض لتصوير طبيعة الحركة الأدبية . وما يموج فيها من تيارات متصارعة بين القديم والجديد من وجهة نظرهم ، حيث قالوا شبيهاً بما ســـجله ابن رشيق فى العمـــدة ، وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هـذا بناء فأحكمه وأتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشـــه وزينه »[1] .

وليس ثمة شك فى أن البنـــاء لا تكتمل صورته إلا من خـــلال المستويين معا ، إذ أن الجمال يتطلب النقش والزخرف بناء على الأساس الذى أقيم له أصلا . وعلى هـــذا لا نجد مبررا لتلك الضجة الكبرى التى تبناها النقاد حول الموازنة بين شـــعر الطائيين أبى تمام والبحترى . والتى عرض لها الدكتور مندور فى النقد المنهجى فوصفها فى حجمها الطبيعى قائلا « وأما شـــعر كشعر أبى تمام والبحترى الذى نسميه بالكلاسيكى الجديد فمن البين أن العلاقة فيه واهية . وإنما هى معان تقليدية يصوغانها صياغة جديدة . والذى حدث أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما ، ولهذا جاء البحث عن أصالتهما لا يكاد يتصور ، وإن تصور لم يكن من السهل إدراكه »[2] .

ومن هنا كانت النظرة الموضوعية عنده منتهية عند تلك المحنة التى لم تأت من التقيد بالأصول الفنية للقصيدة القديمة . ولا من الأخذ من نفس الموضوعات التى أخذ فيها الجاهليون ومن بعدهم ، فكلاهما

---

(١) العمـــدة ١/٩٢ .

(٢) النقد المنهجى عند العرب ٣٦٣ .

موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأزل وستشغلهم إلى الأبد ، وإنما آنتهم من تقيدهم بالتفاصيل [1] .

وحتى فى تقيدهم بتلك التفاصيل — إذا سلمنا بهذا القول — لم يقفوا عاجزين عن إبراز محاولاتهم الإبداعية فى كثير من الأحيان ، فقد ظل القديم يمثل نقطة البدء الأولى التى على أساسها يتم البناء ، وعليها يسجل بعد ذلك تجدد الحياة الإنسانية ومقاييس حيوية الحركة الأدبية وتطورها .

* * *

---

(١) المرجع نفسه ٣٧٠ .

٣ — مقومات الجدل مع الواقع

ومع التسليم بصحة قضية التراث كضرورة فنية يظل الواقع هنا قابلا للجدل والمناقشة باعتباره ضرورة أخرى توازى الأولى ، وتتفاعل معها وتنميها ، وتدعمها ، وتضيف إليها أبعادا جديدة متميزة . وبذلك يجب أن يرفع الجور الذى أصاب الواقع إهمالا أو إغفالا فى بعض النظريات النقدية ، ذلك أن الأمور تبدو فى غير صالح العمل الفنى إذا ما أخذت من منطلق النظرة الجزئية أو الأحادية . لما تتسم به من قصور لا تستساغ نتائجه إزاء العمل أو صاحبه أو بيئته . فإذا كانت النظريات القديمة قد اتخذت من الموضوع اساسا للتقليد فى الفن ، فإنها قد سلبت الواقع أهم مميزاته وفعالياته . ذلك أن أصحابها لم يشغلوا بطبيعة الجدل أو التفاعل الإيجابى الذى يمكن — بل يتحتم — أن يحدث بين الفنان وموضوعه تأثرا به وتأثيرا فيه ، ابتداء فى ذلك من اختياره لإحدى شرائح واقعه ، إلى وسيلة المعالجة الفنية التى يأخذ بها ، إلى استيعاب الموقف لرؤيته الفنية ليخرج من ذلك كله إلى جمهوره مظفرا بما احتوته صنعته من تحويل التجربة الجزئية فى حدودها الفردية الضيقة إلى تجربة إنسانية عامة تكون أكثر شمولا ورحابة وعمقا وأقدر على التأثير فى جمهور المتلقين .

ومعنى هذا أن الحديث حول الواقع كضرورة لا يتم إلا من خلال الاعتبارات الأساسية التى تعتد بمكانة الذات المبدعة وتحتوى دورها ، لا فى مجرد رصد أبعاد الواقع نفسه فحسب . بل فى محاولة إعادة تشكيله وتجديده والإضافة إليه ، خاصة إذا وضعت فى الاعتبار من وقائع التاريخ ما نهضت به الأعمال الفنية التى بدت إرهاصات مبكرة لحركات ثورية كبرى ربما من قبيل التنبؤ بها ، لكنه تنبؤ يكشف عن ممارسات واقعية يعيشها الفنان حين يصطدم بحقائق واقعه ، ويحاول أن يتعمقها . باعتبار طبيعة مادة الخبرة الجمالية على حد تعبير « جون ديوى » حين رآها بشرية فى علاقاتها بالطبيعة التى هى جزء منها ، فالخبرة الجمالية مظهر لحياة الحضارة .

وسجل لها ، وإحياء لذكراها ، وهى وسيلة لترقية تطورها ، كما أنها — إلى جانب ذلك — بمثابة الحكم النهائى على صفحة تلك الحضارة . ولئن كانت هذه الخبرة نتاجا يستحدثه الأفراد ويستمتعون به ، إلا أن هؤلاء الأفراد أنفسهم ليسوا على ما هم عليه إلا بسبب الثقافات أو الحضارات التى يشاركون فيها »[1] .

وربما بدا النحو الذى أخذت به المحاكاة أقل خطرا على الواقع مما انتهى إليه الرومانسيون الذين حفزتهم العدوانية إلى التمرد على كل الأشسياء تراثا أو واقعا كرد فعل طبيعى لضيقهم بتقاليد العصور الإقطاعية المظلمة التى عرفت من النظم الاجتماعية نسقا عبوديا يكاد يتنافى — فى جوهره — مع التطلعات البرجوازية الجديدة التى صفق لها الرومانسيون ورفعوا من شأنها ، فبدت البطولة الفردية أساسا للتحرر ، ومن ثم أصبح كل فرد من أبناء الطبقة الجديدة قادرا على إثبات وجوده بصرف النظر عن نبالة نسبه أو شرف انتمائه إلى ذوى الدم الأزرق على النحو الذى أقره المجتمع الوسيط ، ومن ثم بدت النظرة الرومانسية متمادية فى شططها ورعونتها مما بدا فى مناداة أبنائها بضرورة الاغتراب عن المجتمع باعتبار ذلك الاغتراب ضربا من السلوك الاجتماعى المبرر الذى ينهض على أساس من رفض القيود والأغلال التى يفرضها المجتمع على الفرد ، فيكبل حركته ، ويسلبه حريته ، وهو ما حاولت الرومانسية التعويض عنه للسلوك البشرى من خلال اللجوء إلى الطبيعة بما تتسم به من رحابة وحيوية ، فمن خلال الطبيعة وحدها يستطيع أن يسكب آلامه وأن يضخم آماله ، وأن يحلم كما يشاء ، وأن يطوع ما يشاء من مقوماتها لتجربته الخاصة التى عدها محور الكون فلم يحرص على تجاوزها .

وربما بدا من أشد النظرات النقدية غرابة فى موقفه من الواقع

---

(١) الفن خبرة ٥٤٧ .

وحساسيته إزاءه ما انتهى إليه ت. س. إليوت[1] ، فعلى الرغم من روعة نظرته إلى البعدين التراثي والفردي من ابعاد الفكر الإبداعي إلا انه لم يرفض التضحية بالواقع في صورة جريئة أعلنها صراحة فيما أباحه للفنان من إمكانية هروبه من شخصه وواقعه وتجاربه ، وكأن برجه العاجي يكفل له كل مقومات الصياغة الجمالية ، بصرف النظر عن المدلول الذي يمكن ان يقوم على أســاس منه فنه . وكأن إليوت قصد إلى تناسي أن الضرورتين إنما تسيران على نسق متكامل ، لا يمكن نقض جانب منه إلا على حساب الآخر ، وعندها يسقط البناء جملة وتفصـيلا ، فما كان للواقع أن يترجم في فن حقيقي إلا من خلال التراث والموهبة الفردية الخاصـة . وما كان للتراث أن يعيش وجودا ذا قيمة حيوية إلا من خلال اختلاطه بالواقع الذي يعيد ترجمته ويؤصل لقضاياه ويزيده صقلا وأصالة .

وعلى هـذا ظلت النظرة الواقعية اكثر قدرة على رد الاعتبار للواقع وإنقاذه من منطقة الإهمال أو حتى الهجوم والتمرد . حيث بدا الواقع يقوم أساسا على مدلول من الفعالية التي يبدو من خلالها فاعلا ومفعولا به في آن واحـد ، وعندئذ يمكن أن نستكشف من خلاله رؤية الفنان وتفاعل ذاته معه . ليصبح الطابع الجدلي بين الذات وموضوعها أساسا للرؤية المتكاملة للأشـياء ، ومن ثم بدت هـذه النظرية قادرة على احتواء الموجب في النظريات التي سبقت إليها ، رافضة للسالب فيها . بل ربما كان هـذا الرفض في صالح الحركة الأدبية في نهاية المطاف . تلك الحركة التي تضع لكل عنصر حجمه الطبيعي في التشكيل الجمالي للعمل . كما تضع في الاعتبار أيضا ما يجب على الناقد أن يسلكه تفسيرا للنص وتقويما من خلال القواعد الموضوعية التي لابد أن يأخذ بها نفسه ، في نفس الوقت الذي يطبع فيه الأحكام بحساسيته الخاصـة بشرط أساسي يفرض عليه ألا يجعل من تلك الحساسية فاصلا

---

(١) تراجع نظريته حـول الموروثات والموهبـة الفردية في (مدخل إلى النقد الأدبي) .

نهائيا أو وحيدا فى التقويم ، حتى لا ينخرط هو نفسه أو غيره فى زحام فوضى الأحكام النقدية •

ونظرة تاريخية شاملة لواقعنا بين ماض وحاضر تكشف عن عمقه التأثيرى فى عملية الإبداع من خلال منطق الالتزام الذى أخذ به الشاعر العربى نفسه منذ بداية قافلة الشعر العربى فى أعماق الصحراء ، حين ارتفع الصوت القبلى الحربى عند عمرو بن كلثوم ، إلى ما قابله من صوت السلام عند زهير ، إلى الرؤية الطبقية التى تبنى شعراؤها قضايا العبودية عند عنترة ، أو الصعلكة عند عروة بن الورد وتأبط شرا والشنفرى والسليك ، إلى ما جاءت به العصور التالية من ملامح التطور والتجديد حين تحول الواقع إلى عقيدة وفكر مع التحول الإسلامى والتجديد فى معجم الشعر ، إلى ما ورد من صور الالتزام بقضايا السياسة من لدن الفرق السياسية المختلفة خاصة فى عصر بنى أمية ، إلى ما عاشه شعراء الخضرمة الفنية من صراعات عميقة بين مد وجزر على مستوى الواقع والتراث معا ، لينتهى الموقف — فى معظم الأحيان — إلى المصالحة بينهما باعتبارهما ضرورتين لا مناص من اللجوء إليهما والصدور عنهما معا ••

وعلى هذا النهج امتد الموقف على مدار العصور الأدبية المختلفة ، حتى لدى شعراء الاغتراب والتحرر بزعامة أبى نواس ونظرائه ممن سلكوا مسلكه ، أو وقفوا فى موازاة دورهم على نحو ما استطاع أن ينهض به بعض شعراء الزهد والتصوف فى نفس الإطار من الظروف والعوامل البيئية والفكرية •

***

٤ — معايير التفاعل مع التاريخ

وبذلك ظل الواقع شــديد العمق فى ممارسات الشعراء الذين لم يتوقفوا عند مجرد تســجيله وتصويره ، بل ربما استطاع بعضهم أن يزيده عمقــا وتوثيقــا ، وربما أضــاف بعضهم إليه جانبــا مما أسقطته ذاكرة التاريخ ، وربما قصد إلى إسقاطه بعض المؤرخين على ذلك النحو الذى صنعه البحترى حين ســجل أبعاد انتصار الأسطول العربى بقيادة أحمد بن دينار على أسطول الروم فى معركة حربية مشــهورة ، سجل فيها بمنطقه الانفعالى والواقعى معا ما رآه من هزائم وانتصارات بين الفريقين حين قال فى القائد احمد بن دينار وجنده :

غدوت على الميمون صبحا وإنما
غدا المركب الميمون تحت المظفر

وحولك ركابون للهول عاقــروا
كئوس الردى من دارعين وحسر

صدمت بهم صهب العثانين دونهم
ضراب كإيقاد اللظى المتســعر

يســوقون أســطولا كأن ســفينه
سحائب صيف من جهام وممطر

فما رمت حتى أجلت الحرب عن طلى
مقطعــة فيهــم وهــام مطــير[1]

فإذا بالبحترى يلعب دورا تاريخيا متميزا يكمــل به روميات أبى تمام ، ويضع حلقة متميزة تربط بينها وبين روميات أبى الطيب بعد ذلك ، إلا أن قصيدة البحترى تظل أكثر تميزا بما أكدته حول الحدث الذى أسقطه التاريخ إلى أن جاء كتاب فازيليف (العرب

---

(١) ديوان البحترى ٢/ ٩٨٢ .

والروم)[1] ليأخذ (ماريوس كنار) مادته من هـذه القصيدة ، وكأن ضياعها كان يمكن أن يمثل خطرا لا يطمأن إليه حول إهمال تلك الأحداث والوقائع ، مما يذكرنا بأهمية الدور الكبير الذى اعترف به أرسـطو للشاعر — أى شاعر — حين يمنحنا حقائق أسمى من تلك التى يعطيها المؤرخ ، هى أسمى لكونها خيرا من تلك تمثيلا »[2] ، وإن كان هـذا الموقف لا يؤخذ على إطلاقه فى كل الأحوال . كما أنه لا يبدو رهنا فى كل الأحوال أيضا بما انتهى إليه أرسـطو من ضرورة سمو الشـاعر عن الوهم ، أو على حـد تعبير جوته أن الشـاعر « يهبنا وهما عن حقيقه أرفع »[3] إلا إذا حصرنا مفهوم الوهم حول إعمال ملكة الخيال فى استجماع أطراف الصور ، وميزنا بنفس الطريقة التى اصطنعها كولردج بينه وبين الوهم كفوضى ورؤى مفككة ، لا رابط بينها وبين الخيال الذى يبدو كملكة لها فعاليتها وقدرتها على الإلمام بجوانب الصور ، واصطناع ألوان من التفاعل بين جزئياتها[4] ، مما يجعل قول « اردينج بابيت » قريبا إلى القبول من هـذه الزاوية إذا ما أخذنا بخلاصة حواره حول العبقرية والذوق حين يجعل العبقرية كامنة فى بنية المرء الجوهرية ، بحيث تجعله متفردا عن أقرانه ، وتترك له الحرية فى أن يكون خالقا أو أن يكون مقلدا آليا وعليه أن يصور مزاجه وذاته وألا يخضع لأى قيد على مخيلته » ففى أرض عبقر الموهومة تجول العبقرية طليقة ، وهناك تكون لها قوتها الخلاقة ، وعلى العبقرى أن يطلق لنفسه العنان خياليا وانفعاليا ، وأن كل ما على الناقد هو أن يتلقى انطباعا عارما من النتائج المنطلقة كتعبير جديد[5] .

---

(١) ترجمه إلى العربية د. محمد عبد الهادى شعيرة .
(٢) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى .
(٣) نفسـه .
(٤) نفسـه .
(٥) نفسـه .

وبهذه المساهمة فى إرهاصة العبقرية الخلاقة يصبح الناقد خلاقا بدوره وإلى هـذا المدى تكون العبقـرية والذوق شـيئا واحـدا ، وهى القضية التى تبدو منضبطة فى تطبيقها على اشد النماذج تقليدية فى قصيدة المدح حين يرصد لها أبو تمام بعدا متميزا يحيلها إلى رسم المثل الأعلى وإمكانية تجاوز الواقع الواقعى إلى تصوير واقع أفضل يرسمه الشاعر أمام ممدوحه نموذجا يحتذى فى قوله :

ولولا خـلال سنها الشـعر ما درى
بناة العلا من أين تؤتى المكارم

ومعنى هـذا أن الرؤية الواقعية للأشياء تستوقفنا عند كل جوانب العمليه الفنية ، إذ لابد — فى موازاه هـذا اللقاء بين الإبداع والواقع وكذا بين النقد والإبداع — لابد من لقاء آخر ينتظر بين الواقعية فى صورة موضوعها المرشح للعمل الفنى ، وبينها فى صورة الذات المبدعة لحظة هـذا الترشيح ، ولعل هـذا الموقف هو ما يخلق لنا أفضـل طراز من المبدعين الذين — على حد تعبير « بابيت » أيضا — « يبلغون الحقيقة العـامة دون التضحية بخصوصية الشخصية ، وعندها يصبح العمل عاما ونسيجا متميزا فى نفس الوقت »[1] • وبذا تتحاور الأنا مع النحن وتبين جوانب التفاعل مع الموضوع من خلال ما يطرح به العمل من ألوان هـذا التفاعل والجدل مع التاريخ •

ومعنى هـذا أيضا أن اللقاء فى لحظة الإبداع إنما يقع بين كل المقومات فيما عدا الناقد الذى يتأخر دوره بالضرورة ؛ وتبدو المسألة فى حاجة إلى قدر من الانضباط يفرضه المبدع أيضا على نفسـه حتى لا يختل توازن الأشـياء بين يديه ، فلا هو يضحى بذاته تماما ، ولا هو يسقط الواقع من حسابه أمام تضخم تلك الذات وتوهجها على النهج

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى (مقالة أرفينك بابيت : العبقرية والذوق) •

الذى سنه بعض الرومانسيين ، وتمادوا فيه فى فترة المد الرومانسى .
ومعنى ذلك أن المسألة تحتاج إلى الكثير من كبح جماح النفس حتى لا يأخذها الشطط أو الخيلاء ، مما قد ينتهى بها إلى جنون العظمة على حد تعبير (أرفينج بابيت) فى قوله « فأنت ما إن تمحو المعيار اللاشخصى الرفيع للقاعدة الأخلاقية التى تخضع القيود على تلهف المبدع على التعبير عن نفسه ، وقد تعذر عليك أن ترى المعيار الذى يتبقى من فضائل الإنسان غير انتشائه بنفسه وهو معيار لا يكاد يبلغ الحقيقة »[1] .

بل إن « بابيت » يوسع من دائرة القضية حين يرى خطرها يمتد ليتجاوز المستوى الفردى إلى مستوى الأمة ككل حين يراها وقد أصيبت برمتها بتلك الحالة من التهيج واحترقت بنار الإعراب عن الذات ، وبدلا من الخضوع لمقاييس أخلاقية أصيلة تجد استيلاء جماعيا للمزاجية والحساسية ، عندئذ تكاد تكون الحالة (ميئوس منها) .
وواضح هنا أن الناقد يحاول الاعتداد بالمقاييس الأخلاقية بما ينفى إمكانية إسقاطها من الاعتبار بشكل عام خاصة فى المجتمعات التى تعرف العقائد والديانات ، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار بما قاله ت. س. إليوت حين طالب بضرورة إجراء محاكمات أخلاقية للأعمال الأدبية وفق القانون الأخلاقى الذى يرتضيه كل جيل سواء أكانت تحيا بموجب ذلك القانون أم لم تكن[2] تبين لنا أن إليوت يرجع إصدار الحكم إلى كل جيل على حدة ، وكأنه يسلم — بذلك — بصلاحية كل الأجيال للاختيار أو الالتزام أو الانفصام أو الاغتراب أو غير ذلك كله ، بدليل أن شيئا ما قد يبدو مألوفا فى جيل لكنه قد يثير الاشمئزاز فى جيل آخر ، ولكن يظل مطلوبا البحث فى هذا

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٥٨ وما بعدها .
(٢) مقالة إليوت (الدين والأدب) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ٦١ وما بعدها .

التوازن بين القيم والجيل الذى يتلقاها ويتبناها ، خاصة إذا وضع فى الاعتبار أيضا أن الانتشار المؤكد للعمل الفنى تتسع دائرته على مستوى المتلقين نقادا كانوا أو جماهير قراء . فإذا كان الناقد يتأثر دقيقة بما يقرأ فما بالنا بجمهور العامة ، يقول إليوت « أعتقد أن لكل ما نأكله أثرا آخر فينا غير مجرد متعة الطعم والمضغ إنه يؤثر فينا أثناء التمثيل والهضم ، وإنى أحسب ذلك يصدق تماما على ما نقرأ »[1] .

ومن ثم يصبح منطلق الاختيـــار فى الفن من الأهمية بمكان ، يسنده فى ذلك الالتزام بالقيم ، فمن منطلق الاختيار ينظر كل فنان إلى موضوعه بطريقة خاصة تختلف ــ بالضرورة ــ عن منظور غيره لأنه شخص مختلف ، وربما اختار أشـــياء مختلفة ينظر إليها من زوايا متباينة وبترتيب مختلف من حيث الأهمية ، وهنا تظل القيمة جامعا لهذه الخلافات ، ورقيبا عليها ، وربما كشفت جوانبها من خلال صداها لدى قراء الأدب الذين يعرف كل منهم ما يحب ، ومن واجبه أن يعرف بما ينبغى أن يحب ، ومن ثم يؤدى الأدب وظائف متكاتفة تزداد قيمتها دون أن تصل إلى حـــد التمزق الذى ارتآه إليوت حين قال « وآخر ما أتمناه هو وجود أدبين : أدب للاستهلاك المسيحى وأدب للعالم الوثنى »[2] قاصدا بذلك ضرورة الاقتداء بمبادىء المسيحية على الصعيد الأخلاقى ، وإلا فليقذف بالأدب إلى عالم آخر وثنى يتلاءم معه . فإذا كان إليوت يضع فى حسابه ضرورة الإدراك الدينى العام فى منطقة الإبداع ، وكذا فى عالم النقد ، فقد حاول مع ذلك أن يضع المسألة كلها فى صورة معقولة متزنة حين تأمل ألوان الالتقاء التى جمعها فى قوله : « أنا مقتنع بأننا نخفق فى إدراك كيف أننا نفصل أحكامنا النقدية عن أحكامنا الدينية فصلا كاملا ، ولكن غير معقول . لو كان من الممكن

---

(١) مقالة إليوت (الدين والأدب) ٦١ وما بعدها .

(٢) نفســه .

أن يكون هناك انفصال تام لكان بها ، ولكن الانفصال ليس تاما ولن يكون ... »[1] .

وعلى هـذا النهج تلتقى إيجابيات الرؤى حول ضرورة الاعتداد بالجوانب الاجتماعية حين تسندها الجوانب الأخلاقية وتشد من أزرها . ومن ثم لابد أن يوجد أدب كاشف عن كل جوانب الحياة سلبا وإيجابا ، ويدخل فى هـذا السالب ما اصطنعه بعض الرومانسيين حين بدا على قدر من التجاوز على حـد وصف « ادموند فولر » فى قوله : « كانت البداية على شـيوع التصعلك المقبول ، وفى أولها لم تكن بأسوأ من إضفاء الرومانسية الخرقاء على كل وغد : رومانسية عاطفية مخمورة وقحـة ... »[2] .

ذلك أن « فوللر » قد اقتصر من الرؤية الرومانسية على تلك المنطقة السـالبة التى لا تكاد تتجاوز دور الكسـالى والمخمورين واللامسئولين من أبناء المجتمع ، ومع هـذا فهو يميز بشـكل واقعى بين المعالم البارزة لكل من قوى الخير والشر فى حياة المجتمع وواقعه . ومن ثم بدا واقعى الرؤية فى أكثر من موقف ، ابتداء من تحـديده لمقاييس التعادل فى الواقع موزعة بين نسب الخير ونسب الشر لتوضع جميعهـا فى ميزان شديد الحساسية ، يلتقط منه كل فنان بقدر ، فيصور ما شاءت له قدرته الإبداعية من ناحية ، ومنطقه فى الاختيار من شرائح الواقع التى استوقفته من ناحية أخرى .

ويبدو هـذا التصور وقد دفع بالناقد إلى إصدار هـذه الأحكام على التيار السالب فى ظلال الرومانسـية ، كما طرح نظيرا له على الوجوديين ومن تأثر بهم ممن راحوا يمارسون الوجودية — على حـد تعبيره أيضـا — دون وعى ولا لغـة مفهومة ؛ فهم يصورون حرمان الإنسان وانحطاطه دون تعليق .

---

(١) خمسة مداخل ٥٨ .

(٢) نفسـه ٦١ .

ومن هنا راح « فولار » يكشف تصوره حول الأبعاد الحقيقية للأدب الحى ، ويضع شروطه ومقوماته فى شكل دقيق بدا فيه محكوما بمنطقى الخير والشر معا إذ يقول أيضا « لن يكون هناك أدب حى إن أنت تجاهلت الشر أو نأيت بنفسك عنه ، إذ سيكون لك أدب متخلف الفضيلة فى عالم مفرط التفاؤل[1] • ومن ثم راح الناقد يأخذ موقفا عنيفا من أحادية النظرة إلى عالم الشر ، أو محاولة التغافل عما فى العالم من رؤى الخير معها جنبا إلى جنب فيقول مصدرا حكمه على بعض الأدباء الذين اقتصروا من فنونهم على معالجة منطق الشر « إن بعض الأدباء أضاعوا رؤى الخير وكأنهم يثبتون أبصارهم على الفوضى ، كما لو كانوا يرونها واقع الحياة الوحيد أو الكلى »[2] •

وإذا بتلك الرؤية تستوقفه من خلال منطلق نقدى طريف يطالع فيه ما ينفر منه من هذه الصور التى لا تكاد تنطلق إلا من الشر ، وكأنه المصدر الوحيد للإبداع مما يذكرنا — على وجه السرعة — بتلك المقولة النقدية القديمة لدينا من لدن الأصمعى حين انتهى إلى أن الشعر « نكد لا ينبت إلا فى الشر فإذا دخل باب الخير ضعف ولان » ومن خلالها راح الأصمعى ومن سار على ضوء مقولته يتهم الشعر باللين والضعف فى عصر صدر الإسلام ، بل راح يدقق فى الاتهام حين جره على شعر حسان ، فاتهمه بالضعف بعد إسلامه وكان قويا قبله ، ليؤكد مقولته على ما فيها من غموض الدلالة حول مفاهيم النكد أو الليونة أو الضعف ••

فإذا بادموند فوللر يردد نفس المقولة أو يبدو قريبا منها حين يقول على سبيل السخرية من ذلك المنطق الأحادى « هناك تجميع لألوان الحرمان لا يخفى من عناصر التلذذ والانغماس فى الملذات

---

(١) خمسة مداخل ٧١

(٢) نفسه ٧١

والمرح الصبيانى ، إن العديد من هؤلاء الأدباء يصرخون : انظروا ها أنا أكفـر[1] ..

ولعل قوله هـذا ينطبق بوضوح شـديد على فئة من شعرائنا القدامى ممن رفعوا شعار هـذا المنطق الناقص للأشـياء ، خاصـة منهم من لم يروا السلوك إلا من منظور الرذيلة ، على نحو ما كان من منهج بشـار فى إعلانه ضرورة التحدى لكل القيم قائلا :

من راقب الناس مات هما .. وفاز باللـذة الجسـور

وهو ما ردده مؤكدا ومفردا :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته .. وفاز بالطيب الفاتك اللهج

أو ما تمادى فيه أبو نواس بلا حدود حتى أصبح مذهبا له وفلسفة حياة حين عرض مجاهرته بزندقته وأعلن مجونه وتحلله من خلال مثل هـذا التحدى المعلن وكأنه الفلسـفة الوحيدة لحياته ابتداء من قوله :

دع عنـك لومى فإن اللوم اغـراء
وداونى بالتى كانت هى الداء

وانتهاء إلى قوله :

فخذهـا إن أردت لذيذ عيش
ولا تعـدل خليلـى بالمـدام
فإن قالوا : حـرام ، قل حـرام
ولكن اللـذاذة فى الحـرام

فمثل هـذه الرؤى تبدو على درجة من القصـور الذى لا يحمد لأصحابها ولا يتصـور أن يتقبل منهم تحت أى مبررات للظـرف الاجتماعى أو غيره ، ذلك أن الواقع لا يجب أن يظل حبيس الانغماس

---

(١) خمسـة مداخل ٧٢

فى اللذة الطارئة خاصة حين تتكرر لتصبح قاعدة سلوك حياة مطرد ، إذ أنهـا تغفل — آنذاك — الفاصل الدقيق بين عالم الفضيلة وعالم الرذيلة ، ومما لا شك فيه أن هـذا التساوى بين المتناقضات إنما يمثل قمة الغفلة من ناحية ، وقمة التسلط على حقائق الأشـياء بلا وجه حق من ناحية أخرى . وهو الأمر الذى يعرضه أبو نواس أيضا حين ينطلق بتساوى الأشياء ساخرا من واقعيتها إلا من خلاله فى قوله لصاحبة الحـانة :

فاحيى بريحهم فى ظل مكرمة ** حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتى

ومن هـذا المنطق يسقط من جانب من الفن النواسى وما يشبهه عالم الترفع الأخلاقى فى ظلال الواقعية المهترئة التى لا تتجاوز حدود لا مبالاة الأنا ، وعندها أيضا تتأثر ثورته الفنية المزعومة حين تصطدم بصخرة التراث التى قصد إلى تحطيمها ، وإن كانت بقية انهيار ثورته الاجتماعية تتحطم أيضا على صخرة القيم التى ظلت متماسكة تنطلق بالتحدى إلى الحد الذى دفع بالشاعر ونظرائه إلى منطق التحايل عليها ، ولعله قد تصور أن لهذا التحايل نتيجة إيجابية . فما فتئ يحاول النفاذ من خلالها إلى مطلبه بحثا — أو إيهاما بالبحث — فى الديانات أولا كما فى قوله جامعا بين اليهودية والمسيحية :

لا تسقنى الدهر إما كنت لى سكنا
إلا التى نص بالتحريم جبريل

إن كان حرمهـا الفرقان بعـد فقد
أحلهـا قبـل توراة وإنجيـل

ثم قوله مفردا ادعاءه على المسيحية :

خذهـا على دين المسيح إذا نهى
عن شربهـا دين النبى محمـد

ثم قوله وقد أسـندها إلى سقاتها من اليهود خاصة وهو كثير حول الساقى من الغلمان :

ولكن يهـودى يحبـك ظاهـرا
ويضمر فى المكنون منه لك الغـدرا

أو صاحبة الحانة :

فقالت لنا : حنون اسـمى وسـعرها
ثلاث يتسـع هكذا غيركم بعنا

ثم رصده لأماكنها فى الأديرة بالذات :

يا دير حنة من ذات الأكيراح
من يصح عنك فإنى لست بالصاحى
رأيت فيـك ظبـاء لا قرون لهـا
يلعبن منـا بألبـاب وأرواح

ويبدو الشاعر مضطربا إذا ما اشتد التعارض بين القيم كجزء من الواقع الذى يضبط حركة الشاعر نفسه وبين فلسفة الحياة اللاهية المتطرفة ، ولا أشد بلاهة من الشاعر هنا حين يحاول الولوج إلى تلك الفلسـفة من خلال افتراءاته الدينية وكأنه يبدو حريصا عليهـا ، وهو ــ فى الحقيقة ــ يحمل لهـا كل معاول الهدم والدمار ليقضى عليهـا حتى من أعماقه ، فإذا بأبى نواس وأفراد عصابته يتخذون من الإرجاء ستارا يغطى فلسفتهم ، ولعله إرجاء بدا شريكا للكفر أو أخا له على النحو الذى صوره نصر بن سيار فى قوله منذ انتشر الإرجاء فى العصر الأموى :

إرجاؤكم لزكم والشرك فى قرن
فأنتم أهـل إشراك ومرجـونا

فإذا بأبى نواس يحاول الجمع بين المتناقضات أو بين الإيمان والفسق من خلال صيغة تبدو غاية الغموض ، لا تكاد تجد مسوغا يدعو إلى قبولها ، مما يتناثر بين ثنايا أبياته الكثيرة التى تسجل طموحه العبثى فى العفو الإلهى المطلق . واتخاذه مشجبا يعلق عليه آثامه وجرائمه الأخلاقية ، وكأنه أباح لنفسه بذلك أن يكون داعية إلى فوضى مطلقة يجدد فيها أنغام الوثنية الجاهلية وما فلسفه شعراؤها من أمثال طرفة والأعشى وعدى وغيرهم وما عكسه بيت الختام للخمرية حين يضمنه صورة النادم على فعله على منهجه فى التائية المشهورة حين يختمها قائلا :

فقـــد ندمت على ما كان من خطل
ومن إضـــاعة مكتوب المواقيت
أدعوك ســـبحانك اللهم فاعف كما
عفوت ياذا العلى عن صاحب الحوت

فإذا ما أخذنا بمقولة (فوللر) وجدناها متسقة مع هذا السلوك النواسى الذى خلط بين الأشـــياء جدها وهزلها خلطا صبيانيا ، كاد يفقدها كل صور الاتزان والتعادل التى يجب أن تتهيأ لها ، فإذا بالمنطلق واحد إذا أخذنا بما عرضه قول (فوللر) حول مؤاخذة السالكين لنخلع هـــذا الاتجاه فى عصرنا إذ يصورهم « ينطلقون من أن تدرك كل شىء عن طريق مغفرة كل شىء ، إنهم يدركون كل شىء ، إنهـــم يبخسون كل شىء إنهم يقولون ليس ثمة ما نغفره ، إنهم يتبنون الضلال ليقولوا فى تحد : وما الخطأ فى ذلك ؟ »[1] .

ثم يصدر (فوللر) حكمه على هؤلاء فى تماديهم فى رعونتهم وغيهم واستمرارهم فى منطق التحدى قائلا « هؤلاء ليسوا أعمق تواضعا بل أعمق عجرفة ، وهم لا يضمدون جراح الساقطين من إخوانهم ،

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد ٧١

بل المدمرين للنظام الاجتماعى .. يسقط .. يسقط ... كل شىء ، ويصرخون : فلنسقط جميعا »[1] .

فهذا هو نفسه سقوط « عصابة السوء » فى حمأة الرذيلة فى غيبة الرادع على نحو ما يحكيه أبو نواس مرة على لغة الرفيق الواحد فى خطابه لأحمد بن صالح بن عبد القدوس :

يا أحمد المرتجى فى كل نائبة
قم صاحبى نعصى جبار السماوات

وما يعرضه من زعامته لعصابة السوء الذى لا يتردد فى تسجيل إعجابه المفرط بها :

عصابة سوء لا ترى الدهر مثلهم
وإن كنت منهم لا بريئا ولا صفرا

من هنا نعود إلى ما بدأنا به من ضرورة الانتقاء عن تبصر من شرائح الواقع ، بحيث لا يمنح للشاعر الحق فى أن يجور عليه بهذه الرؤية الأحادية التى تسقط الحقائق وتمحوها ، وهو ما يجب أن يسود أيضا فى عالم النقد حين يأخذ بعدا اجتماعيا يطرح فيه علاقات الفن والمجتمع بما تتسم به من خطر وحيوية ، لأنها إنما تنظم استجابة المرء الجمالية للعمل الفنى وتعميقه ، فمن الطبيعى — بل من البدهى — أن نتصور أن الفن من عمل مبدع بعينه ، فى زمان ما ومكان محددين ، فلابد أن يستجيب إذن لمجتمع هو منه فى القمة لأنه لسانه الناطق . فإذا ما وصل الشاعر إلى هذه الطرق المسدودة ، وحاول أن يعلن فى وقاحة الخمور وعربدة السكير وعبث الماجن وقصد الزنديق عن تحديه للقيم وتمرده عليها بدا من واجب الناقد — بهذا المقياس — أن يعنى بتقصى ما وراء الوسط الاجتماعى الذى ينتمى إليه .

---

(١) نفسه ٧٢ .

واستكشاف مدى استجابة الشاعر له ، وطريقته فى معالجته أو على حد تعبير (تين) فى مقولته المشهورة بان الأدب « حصيلة الفترة والعنصر والوسط » وبذا يظل على الناقد أن يكون على درجة من الواقعية فى إصدار حكمه ، وآلا يسرف فى تضييق الخناق على المبدع فى كل الأحوال كأن يمدح قطعة له او يستهجنها طبقا لمضامينها الاجتماعية أو الأخلاقية او اتساقها مع معتقدات الناقد نفسه فحسب ، فهنا يكمن الخطر ، فقد ينزلق الناقد أيضا إلى عالم الهوى وعندها يفتح الباب على مصراعيه لفوضى نقدية تخشى نتائجها ، فما زالت العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة فى كونها رفيقين لا ينفصمان إذا استعرنا تعبير « هارى ليفن » فى قوله « ان الأدب ليس مجرد معلول لعلة اجتماعية بل إنه العلة لمعلومات اجتماعية » .

وما من شك فى أن الرؤى تلتقى طالما بقيت الحياة لتجمع بين الأبيض والأسود ، أو الملائكي والشيطاني ، لتطرح واقعية الأشياء من تلك الألوان الرمادية التى تحكى ما انتهى إليه نيتشه فى قوله : (الحياة طيبة لأنها مؤلمة) حيث آثر الإيجاز فى مقولته ، لإيمانه بدورها الفعال فى فلسفة تلك الحقيقة الجامعة بين السالب والموجب ، بعيدا عن ذلك التبنى الحرفى لما يسمى بالواقعية المتفائلة أو المتشائمة ، إذ يظل الأقرب إلى التصور أن يتم اللقاء والتصالح بين كل هذه الرؤى ، طالما وجد الإنسان الذى يستطيع أن يأخذ منهما جميعا فى آن واحد ، أو — على الأقل — يحاول ذلك باعتباره شريكاً فى صنع المقياس الأخلاقى على الأشياء .

على أن الاستغراق فى ظلال الرؤية الاجتماعية لا يجب أن يسقط من الاعتبار أبعاد الجانب النفسى الذى لابد أن يتأكد فى الفن ، وليس معنى هذا أن نحيل كل مشكلات شعرائنا إلى عقد نفسية تصمهم بالنقص أو تشوه صورهم ، ولكن الذى لا شك فيه أن جانبا من هذه العقد قد مس فريقا منهم فترجم فى سلوكه ملمحا من

عقدته . على النحو الذى أخذ به الأستاذ العقاد عمر بن أبى ربيعة فى دراسته (شاعر الغزل) وهذا ما صنعه فى دراسته العميقة حول (الحسن بن هانى) أو فى تحليله لابعاد شخصية ابن الرومى ونفسيته من خلال شعره . وهذا ما صنعه الدكتور محمد النويهى فى عرضه لشخصية بشار ، ونفسية أبى نواس ، وغير ذلك من الدراسات التى اخذت من الجانب النفسى اساسا لتعميق الرؤى من قبيل الاستقراء والاستقصاء . وهو ما انسحب ايضا على منطق جنون العظمة فى شخص ابى الطيب وتوهج الذات عند أبى العلاء .

ومن هذا المنطلق النفسى يمكن الدخول — أيضا — إلى الأعمال الفنية احتراما لكلية الرؤية . وتحليل ابعاد عناصر التجربة الجمالية ، ابتداء من اتباع التعريف الذى ارتضاه ريتشاردز فى كتابه (مبادىء النقد الأدبى) حين شغلته قضية التوصل باعتباره أساسا لذلك التوازن الحسى المتزامن ، ثم باعتباره نوعا من الاستجابة عند الجمهور فى شكل خاص وانسجامى يستثيره فيه العمل الفنى ..

ومعنى هذا أن الفنان حين يرمى إلى ترجمة انفعالاته فبقدر من الأناة والروية لأنه يضع — بالضرورة — جمهوره فى ذهنه ، ومن ثم يترجم الانفعال إلى آلة يستثير بها الانفعال فى الآخرين ، وبذلك يتجاوز اهتمامه بانفعاله هو إلى الاهتمام بالمعالجة الفنية خضوعا لمنطقة التلقى فى غيبة الانشغال بزاوية الابداع .

وتطبيقا لهذا الجانب من الرؤية راح ريتشاردز يصدر أحكامه حين وصف عمل « بايرون » بانه جميل من منطق نجاحه فى الفوز بانفعالات جمهوره ، ومن ثم يصبح الجمال هو المصطلح الذى نطلقه على نجاح الشاعر فى إثارة انفعالاتنا ، ويصبح هذا الرمز قوة مولدة ، وعلاقة تتكرر فى تفاصيل متنوعة . وبذلك تكون وجها من وجوه الشكل التكنيكى .

ومعنى هـذا أن مقولة التوصيل لا يمكن أن تسقط من الاعتبار النقدى ، باعتبار ما فيها من ضرورات حتمية . لا تكتمل إلا بها ألوان الأصالة فى حركة الأدب . وإلا عد إسقاط إحداها قوقا لا ينبغى التجاوز عنه ، إلا إذا دخلنا فى مجال انفعال أرعن يأخذه التمادى إلى الإضرار بالفن مما قد يكبل الحركة الأدبية إلى مدى غير مقبول .

ولعل فى شعرنا القديم ما يشير أو يكشف عن حرص الشاعر على هـذا التوصيل ، فإذا هو يشغل بجمهوره ويتمنى أن يرفعه إلى مستواه ، ولا ينحدر هو بفنه إليه خوفا على الفن والجمهور معا ، كما حدث من أبى تمام فى رده على أبى العميثل اللغوى الذى لم يستوعب حدود العلاقة المنطقية بين شطرى بيته المشهور فى مطلع مدحته لعبد الله بن طاهر :

أهن عوادى يوسف وصواحبه
فعزما فقدما أدرك السؤل طالبه

فتساءل الناقد منزعجا : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب الشاعر مترويا : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟

وهو ما صاغه البحترى على درجة من غلظة الأداء فى قوله :

على نحت القوافى من مقاطعها
وما على بالا تفهم البقـر

فكأن الشاعر بدا طامحا إلى التوصيل ، والاهتمام بالصدى لدى جمهوره من منطلق يزداد فيه طابع الحرص والطموح من هـذا الجانب دون أن يتدنى بفنه أو حتى يدنى جمهوره . بل قد يحاول الإقناع بالقياس والمثال على نحو ما عكسه من تصوير الملام عند أبى تمام فى قوله :

لا تسقنى مـاء الملام فإننى
صب قد استعذبت ماء بكائى

فإذا ما سخر منه الناقد وأرسل إليه بزجاجة ليملأها من ماء الملام هـذا دافع عن موقفه بذكاء رده : إذن فأتنى بريشة من جناح الذل . مستندا عمق تصويره إلى تأثيره بالمادة المطروحة فى الآيات القرآنية الكريمة .

ومع هـذا يظل سوء النوايا مطلوبا فى كثير من الأحوال طبقا لما تفيده أخبار بعض الشعراء وسيرهم ، وعندها يعد من قبيل القصور النقدي أن نكتفى بظاهر النص للتوقف عند حقائق الأخلاق لدى الشاعر ، وإلا عد أبو نواس شديد التدين والزهد — بهذا القياس — ومن قبله عمر بن أبى ربيعة ، على عكس ما كان عليه حال منهما فى جوهر حياته بين غزل عمر وإسرافه على نفسه فيه من خلال حسه الحضارى ، وبين مجون أبى نواس وعربدته خاصة فى خمرياته وغزلياته . فعلى الرغم من تزاحم الأفكار الدينية على كل منهما . وعلى الرغم من ميل أبى نواس إلى الزهد فى بعض فترات حياته إلا أن سيرته تظل كاشفة عن بعده عن الذين كشفها عن عدائه له ، فثمة فرق جوهرى بين زهده وتوبته وبين ندمه ومعاودة تمرده حتى لا يكاد يتجاوز تلك اللفظية حول الدين أو الاقتباس من معجمه باعتباره مصدرا ثقافيا فحسب .



٥ ـ الأطـر الوظيفيـة

وبيقى بعد ذلك للناقد أن يستغرق فى إيجاد رؤية نقدية متكاملة تأتى على كل عناصر الإبداع فى العمل الفنى مما قد يجرنا إلى تسجيل بعض التصورات التى قد تغرق فى مثاليتها ، ومع هـذا لا يحسن أن نستنفذ طاقتنا طويلا أمام الأحلام والرؤى والآمال والمثل ، إذ الأفضل أن يتوقف طموحنا عند إيجاد نوعية من الإبداع والنقد تعى معنى الأصـالة ، وتحرص عليها ، وتأخذ بما يضمها إلى حماها وحراستها وتنأى بها عن الزيف الذى يبلوره اللهاث الأهوج وراء الجديد لمجرد ادعاء التجديد ، وهنا يجب الا يرفض القديم لمجرد تجنب رواسخ التراث والقدم • بل يحسن هنا أيضـا أن نستعين بما انتهى إليه ستانلى هايمن فى ختام كتابه (النقد الأدبى ومدارسـه الحديثة). حين خلص إلى موقفين للناقد أحدهما مثالى والآخر واقعى ، وإن كان ستانلى هايمن نفسه قد بدا شـديد الحرص فى رؤيته الموقفين كليهما حين راح يستخلص منهما ما يطمح إليه من عناصر التكامل فى موقف الناقد ، حيث يرجح الأخذ بمهمة التفسير والتوقف عند محتوى الأثر الفنى على النحو الذى دعا إليه (ادموند ولسن) . ثم بالتقويم والحكم المقارن من خلال رؤية (ونترز) . وكذا باسـتغلال اهتمام إليوت بأن يخلق للأدب موروثا جامعا أيضا بين الشعر والنقد ، كما يدخل فى هـذا المركب بعض النظريات فى التحليل النفسى . وكذلك يضيف من مناهج النقد المتخصص ما انتهت إليه (كارولاين سبيرجن) فى إيجاد عناقيد للصور التى اتخذت منها وحدة شعرية ذات مغزى شـعرى هام كما فعل (أرمسترونج) . وكذلك الاهتمام باللغـة والألفاظ ، وتأكيد أهمية الفن والخيال الرمزى على النحو الذى أخذ به (بلاكمور) ، ثم محاولة كشف أنواع الغموض من خـلال القراءة النصية الدقيقة عند (وليم امبسون) . والاهتمام بالنقل والتوصيل ووسائل التفسير عند (ريتشاردز)[١] •

---

(١) يراجع تفاصيل الموقف كتاب ستانلى هايمن ، النقد الأدبى ومدارسـه الحديثة •

على أن هايمن حين يطرح هـــذه الرؤية المتكاملة فهو لا يشدها من منطق فوضـــوى يتوقف عند مجـــرد التجمع بيبه، كركام فكرى غير متناسق . بل يشترط لهذا التكامل أن ينم بشء . عضوى يشبه البناء الذى تحكمه خطة منظمة ذات أساس أو هيكل مرسوم بحيث تنعكس فيه انفعالية الاجتماعية ومقاييس الجمال فى الصياغة الفنية . فعلى الناقد طبقا لهذا التصـــور الحالم أن يعرفنا بموضوع القصيدة أو محتواها ومصادرها ومشابهاتها فى الآداب القديمة ، وأن يوجد لها مكانا فى الموروث الأدبى بشرط ألا يفسد العلاقة بهذا الموروث من خلال التوقف الجزئى عند وحدة البيت مثلا ، على نحو ما نجده فى تراثنا النقدى لدى ناقد كالآمدى فى موازنته ، أو أبى هلال فى صناعتيه أو ابن قتيبة فى معانيه الكبير، وفى شعره وشعرائه، فقط يمكن الاستثارة بما رصده هؤلاء ليبقى للناقد منها رصيد يدفعه إلى الموازنة بين الفن وبين آثار معاصرة أو سابقة تظل داخلة فى إطار الموروث . أو خارجة عنه أو مجددة فيه ، وعندئذ يستغل من أدواته ما يمكنه من أن يحللها تحليـــلا وافيا حسب ما يتوفر لديه من أخبار عن صاحبها وظروفها وتفاعلها ، فيصل ما بينها وبين ما يعرف عن فكره وحياته وشخصيته ، وما يقبله أو يرفضه من علاقات جدلية مع واقعه . وما يهتم به منـــذ طفولته وعلاقاته الاجتماعية ، ومظاهره الجسمانى وعاداته .

وسيجد مصادر الشعبية ومثيلاتها ويبحث عن اعتماد صاحبها على الموروث الشعبى، وماقد يكون فى القصيدة من موروثات وخصائص شعبية ، بل ربما استطاع أن يكشف عن استقطابها العميق فى نماذج من الشعائر البدائية ، ويفسرها نفســيا من حيث هى تعبير عن أعمق رغبات صاحبها ومخاوفه تحت مصطلح العقدة أو الكبت أو التسامى . أو التعويض . وسيرى فيها ـــ بالضرورة ـــ تعبيرا عن « نموذج أعلى » قد يمثل التجربة الجماعية ، أو يبدو تعبيرا عن ظواهر ســلوكية أو عصبية ، أو تعبيرا عن شــخصية مؤلفها وكيانه الخلقى فى ســلك الجماعة .

وسيكشف نظام القصيدة من خلال عناقيد الصور المتصلة اتصال تداعى الخواطر لا شعوريا ، ومن خلال مبناها الذى يمثل شعيره نفسية لها دلالتها وعمقها ، ثم عليه أن يفسر القصيدة من حيث كونها مظهرا اجتماعيا تنعكس فيه طبقة صاحبها ، ومنزلته الاجتماعية ، وحرفته ، ويحللها بالنظر إلى العلاقات الانتاجية في عصره وبيئته ، وكذا جو الأفكار التى تتجاوز العلاقات الانتاجيـــة فتتقدم عنهـــا أو تتاخر ، وسيتحدث عن النزعات الاجتماعية والسياسية التى تدعو إليها القصيدة ، أو تقررها ، وبذا سيكشف النزعة الموجهة أو ما يسميه بمفتاح القصيدة بما ينشأ عن العلاقات المتداخلة بين الشكل وبين المحتوى . وقد يتحدث عن مشكلات اخرى تشملها القصيدة ، وتدخل فيها مسائل فلســـفية وأخلاقية كالمعتقدات والأفكار التى تعكسها والقيم التى تؤكدها ، وعلاقتها بالمعتقدات والقيم لدى القارىء ، وكذا علاقاتها بالقرائن الحضارية ، ليخلص من كل هـــذا إلى وضع القصيدة فى مكانها من آثار صاحبها من كل زاوية ، ويواجه مشكلة الظروف التى ولدت فيها القصيدة ، ويتحدث عن الملامح المتفردة في أسلوبها ، وما تعكسه من فكره وشخصيته عكسا متميزا ، وفى النهاية يعمد الناقد المثالى إلى تقدير القصيدة من الناحية الذاتية على أساس من كل ما سبق وتقويم أجزائها من الناحية الجمالية من حيث علاقتها بالغاية والجمال . وقوة الغاية نفسها أو درجة استكمالها لعناصرها المتعددة .

وليس علينا أن نتوقف طويلا أمام الإحباط التى انتهى إليها (ستانلى هايمن) حين صور كل ما قاله على أنه مجرد (شقشقة لســانية فيها ســمو المثل الأفلاطونية واستحالتها معا : وعليها ينبغى أن نحطم هـــذه الصورة لنعود إلى عالم الحقائق ومجال الإمكانات الفردية التى هى فى طوق الفرد من بنى الإنسان »[1] .

بل يحسن أن نظل وراء تلك الرؤى المثالية التى قد ترهق الناقد

---

(١) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ٢/٢٤٥ وما بعدها .

وتكد ذهنه ، ولكنه إرهاق يزيد الحركة الأدبية ثراء . وكد يزيد عالمنا الفنى عمقا واصالة . فلا يصح للناقد أن يتسلح بقليل من ادواته ليأتى على عجل من أمره فيقفز إلى إصدار الأحكام . وكان المبدع متهم دائما ، ذلك أن هـذه الأحكام تفقد قيمتها حين تقع فى دائرة الفوضى النقدية التى قد يغفل أهلها التفسير العميق لكل جوانب النص الأدبى أخذا بالنظرة الأحادية ، واكتفاء بالموقف الجزئى .. وعليه يجب أيضا أن نأخذ المبدع بنفس الدرجة من العمق الفكرى . . ليس ثمة ما يدفعنا إلى قبول أعمال ارتجالية لا أساس لها من أصالة الفكر . أو الإلمـام باللغـة وتاريخ الفن[1] .فهناك أدوات كثيرة لابد أن يلم بها المبدع . وإلا وجب إسقاط عمله من جنسـه النوعى . ذلك أن عجلة العصر ، وسرعة إيقاع الحيـاة ، وزحامها بالأحكام لابد ان يطرح جانبـا ، وأن نؤخذ المسـائل بقدر من الأناة والروية والجد فى تأمل العمل الفنى من كل جوانبه على النحو الذى قد نجد له نظائر فى المعالجة النقدية التى أخذ بها الأستاذ العقاد نفسه ، وبما سجله من لمحات محورها هـذا الكد الذهنى كضرورة للإبداع والنقد معا ، أى لطرفى الحياة الأدبية جميعا ، وهو ما عرض له فى دراساته ــ كما قلنا ــ حول ابن الرومى والحسن بن هانىء ، وعمر بن أبى ربيعة ، وغيرها من دراسات للشخصيات الأدبية أو الظواهر بما لا يتجاهل ــ لحظة ما ــ طبيعة الفن فى دراسـة جماليات النص الشعرى ، وهو المنهج الذى يجمع بين التحليل النفسى والاجتماعى وبين تأمل التشكيل الداخلى للغـة النص وصوره وما يشيع فيه من الخيال الصوتى إلى جانب التأريخ له وتحديد الأعماق المعرفية التى تكشف فلسفة المبدع .

ويبقى ملحا أن نتأمل طويلا هـذه النظرات بما فيها من أناة الموقف النقدى الهادىء ، بعيدا عن الاندفاعات السريعة التى تأخذ فقط

---

(١) يراجع فى هـذا دراسة ارنست فيشر حول « ضرورة الفن » « دراسـة هاوزر حول (تاريخ الفن) ودراسه ديفيد ديتشس حول (مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق) .

بمنطق الأحكام ، مما قد ينتهى إلى تناقضات غير مقبولة ، لأنها إنما تسىء إلى تراثنا وثقافتنا المعاصرة فى آن واحد .

ولعل أصحاب هـذه الرؤى من ذوى الخبرة الطويلة سواء على المستوى النظرى أو التطبيقات التحليلية قد أسهموا بشكل فعال فى إيجاد رصيد نقدى متميز يمكن تحليله وتأمله ، والأخذ بجوانبه المتعددة ، بشرط أن تكون وقفتنا بارزة عن ملامح الأصالة كما يفرضها الحس التراثى والحس الحضارى معا فى لحظة المزاوجة الهادئة والاتساق النفسى بينهما .

كما تبقى الدراسة النقدية الدقيقة قادرة على أن تشمل كل هذه المواقف لتجعل من صورة الناقد شخصا هادئا متزنا ، لا يفتقر إلى المعرفة أو امتلاك الأدوات ، بقدر ما يصدر عنها فى التعرف على أى أثر أدبى من خلال مبدعه ، وعصره ومجتمعه وتراثه ، مما قد يسهم فى إيجاد حلول لمشاكل كبرى قد تواجهنا لدى بعض شعرائنا القدامى فى فترات حرجة من تاريخنا الأدبى على النحو الذى يلقانا فى الأحكام حول شعر حسان — مثلا — وما شابه من حوار خمرى فى عصر صدر الإسلام ، كأن النقد تناسى أو تجاهل — أو لعله تغافل — ما يمكن للشاعر أن يستعمله بوحى الذاكرة والكشف اللاشعورى — فى الأغلب — مما يصور لحظة من لحظات ذلك المد الشعورى عما يعتلج فى وجدانه ، وما يجرى فى مسارب أفكاره ، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التى لم يلحظها أو يتذكرها ، وربما كان هذا أبينها جميعا وأهمها .

ولسنا ندعو بذلك إلى منهج « فرويدى » يقذف بنا بعيدا إلى أعماق اللاشعور أو المجالات العقلية القابعة تحت المستوى الواعى الذى تختزن فيه المادة لتكون بمثابة كبت أو رقابة ، بل الأدق أن نلتقط حقائق الصراع بين الكبت والانطلاق الكامن فى أساس الصور التى يعرضها الشاعر ، ويدرسها الناقد باعتبار ما فى تلك الصور من

توافق وتميز فى آن واحد ، ذلك أن عناقيد الصور قد تتشابه بحكم الواقع التراثى للشاعر . ولكنها تظل تحمل السمات الفارقة التى تأتى بحكم الفروق الفردية بينه وبين غيره من الشعراء حتى ممن ينتمون إلى مدرسته من جوانب أخرى . وهو ما قد نجد له نظيرا فى مدارسنا الشعرية ابتداء من مدرسة أوس بن حجر والطفيل الغنوى وبشامة بن الغدير وزهير وكعب والحطيئة وجميل وكثير وهدبة وذى الرمة وجرير والفرزدق إلى مدارس التجديد التى قادها مسلم وأبو تمام وابن المعتز وابن الرومى . فى موازاة مدرسة مروان ابن أبى حفصة والبحترى ، ومن سار على منهجها من أنصار الاتجاه المحافظ الذى يرصده البحترى فى رؤيته المشهورة للعملية الفنية حين التقى مع أبى تمام فى مقولة : « على نحت القوافى من مقاطعها .... » ، ثم بدا مختلفا معه تماما على مستوى المسلك الفنى فى قوله :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما نوعه وما سببه ؟
والشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

فلم يكن الشاعر متناقضا مع نفسه بقدر ما بدا متسقا معها من محاولته الجادة لأن يجمع بين كل ما ثقفه بناء على اختيار دقيق ، وتبعا لنظريته بدا شديد الاقتناع بها عما قد يكبل صورة الاختيار فى الفن ككل ، ألم يكن العمل الفنى ترجمة لاختيار صاحب الشريحة من بين مئات الشرائح التى يطرحها الواقع . ثم يأتى الفنان ليجعلها محورا لرؤيته التى تتسع إلى أبعاد إنسانية عميقة وشاملة ؟ .

إن الدراسة التعميمية السريعة تبدو ظالمة لكل مقومات الجمال فى حياتنا الأدبية وعليه يحسن أن تتكشف العملية النقدية فى علاقاتها المعقدة بمنحنى التاريخ ، وواقع العصر ، وسيرة الأديب ومستواه المعرفى ، وجدله مع كل ما حوله ، ومنها جميعا تنحلق إلى الآفاق الجمالية الخاصة بالعلاقات الداخلية للنص .

أليس من الأجدى للحركة الأدبية فى إطار هـذه الأصول المتعددة أن نتخلى عن تلك الفعقعة اللفظية التى تدعى التجديد تحت مصطلح جديد كل يوم بما قد يزج بنا فى تيه نقدى قد لا نطمئن إلى نهايته ، ولا نضمن له نجاحا بدليل سرعة الفشل الذى قد يأتى على تلك الصيحات لدى أهلها وفى عالم نشأتها ؟ فما بالنا بها تنتقل إلينا بالية وقد آذنت شمسها بالأفول ، وما بالنا نصفق لها حماسا وانفعالا وننسى الثوابت من الأصـول ؟

أليس من الأجدى أيضا أن نأخذ الموقف على درجة من الوضوح تبعد عن تلك الطلاسم ، أو ذلك الغموض المفتعل الذى قد يخيم على النص من خلال ناقده ، فإذا كان النص أصلا غامضا من قبل مبدعه فما بالنا نزيد الموقف قتامة وغموضا فى عالم سيطر عليه الزحام إلى هـذه الدرجة ؟

ومع طرح هـذا التصور النقدى لا نقول أهلا لانتكاسة الفكر أو الردة الثقافية التى قد تسـهم فى فصل الفن عن عصره وعالمه ، ولا أهلا أيضا بذلك العقوق الآثم الذى يسقط التراث تحت دعاوى التجديد وإن سيطرت عليها الرعونة والطيش بل الأجدى أن نرحب بتلك المزاوجة السـديدة الهادئة بين كل الملامح النقدية ــ على بساطتها ووضوحها ــ بعيدا عن عقدة الجرى حول الجديد تحت الشمس فى كل لحظة حتى قبل شروق الشمس خضوعا للإيقاع السريع أو أملا فى سباق زحام الحياة .. بل لابد أن يبدو هـذا الجرى محكوما بروية صاحبه وحكمته أيضا فى منطقة الاختيار ثم فى عالم الجمال حال صياغة العمل الفنى .

ومن هـذا المنطلق نطرح الاقتراح بضرورة القراءة الجديدة لكل تراثنا القديم إبداعا كان أو نقدا ، على أن تكون القراءة متميزة ، لتسـهم فى تعميق تلك المحاولات التى عرض منها جانبا الدكتور ناصف فى قراءته الثانية لشعرنا القديم ، وما نهض به صلاح عبد الصبور

من قراءته الجديدة والسريعة لنماذج من الشعر القديم أيضا، وكذا ما صنعه الدكتور النويهى فى الشعر الجاهلى ومنهج تقويمه وغيرها كثير من الدراسات التى فتحت آفاقا جديدة من خلال التقاء ضرورات الحياة الأدبية بعناصرها البشرية بين ناقد ومبدع وجمهور ، وتتبلور فيها ملامح الفكر وتبرز صور الالتزام أو الاغتراب كقضايا إنسانية إلى جانب القضايا الموضوعية التى تمس تاريخ الشعوب وغيره من العلوم، ومن ثم يظل الاقتراح قائما أمام النقـاد ودارسى الأدب فى أن يتحاور من جديد حول ما كتبه الدكتور شكرى فيصل فى مناهج الدراسة الأدبية ، والدكتور مندور فى النقد المنهجى عند العرب ، أو الدكتور شوقى ضيف فى البحث الأدبى ، فلعل المسائل تتضح أمامنا قبل الإقدام على تحليل نص أدبى ، لا يجدر بنا أن نشوهه بأحكامنا ، بقدر ما يجب أولا أن نحاول الاقتراب من جمالياته من خلال تفسيره قبل تقويمه .

على أن ما يقال عن الشعر هنا يقال أيضا عن بقية الفنون الحديثة التى قد تختلف طبقا لظروف إبداعها ، وطبيعة الأنماط الاجتماعية التى صاغتها وارتبطت بها ، على أن يظل واردا فى اعتبارنا قدرة بعض هـذه الأنماط على معايشة أجيال متعددة على نحو ما نجد فى المسرح لارتباطه بقضية الصراع الذى وجد مع الإنسان منذ بداية الخليقة . ثم تعددت صـوره بين أعماق الذات البشرية مع ما هـو خارجها . وكأنه يوازى الشعر فى ذاتيته لتظل بقية فنون الرواية أو القصة القصيرة على نفس الدرجة من الأهمية لاتساقها مع إيقاع حياة جديدة . لها ظروفها ، ومشكلاتها ، وعلاقاتها المتداخلة المعقدة ولها أيضا أساليب صياغتها فى الفنون الجميلة . وبذا تظل الأداة عنصرا جامعا بين تلك الأجناس التى تنهض على أساس من معالجة الكلمة مما يقرب — بل يوحد — بينها . بل ربما التقت أيضا فى منطقة التوظيف على اختلاف درجاتها وتداخلها ، ومن ثم يصح أن نخلص إلى أن ما قلناه هنا حول فن الشعر يصلح لأن يمتد إلى كل ملامح حركتنا الأدبية فى كل الفنون ضمانا لأصالتها وحماية لها من الزيف وخوفا عليها من الضياع .

الفصـــل الثانى

تحليل النص الأدبى

١ ـ مراحـــل القراءة :

- التاريخ للنص .
- التحليـــل .
- التقـــويم .

٢ ـ مقومات النص .

٣ ـ خطوات الدرس الأدبى للنص .

(١) تحليل النص الأدبى

ويبدو الحوار فى هـذا الفصل بمثابة توجيه ، أو رصد فائدة ، أو عرض لبعض من مناهج القراءة النقدية للنص ، بما يكفى للإمام الكامل بمدلولاته وإيحاءاته ، إضـافة إلى التذوق الجمالى لصياغته وصوره ، ولذا يحسن الرجوع إلى الدراسات النقدية فى أطرها النظرية والتطبيقية بمـا يكفى لاستكمال أدوات الدارس أو القـارئ فى هـذا الاتجاه .

من هنا تظل هذه الإشارات مجرد ملامح ومؤشرات على طريق القراءة النصية ، من قبيل الاقتراب من النص بكم من الأدوات الكافية لفهمه ، والصالحة لتقويمه ، وهو ما يمكن رصده وتصنيفه فى عدة مسائل :

أولاها مرحلة قراءة النص . وهـذه تتطلب — بالضرورة — محاولة الإحاطة بكل جوانبه ، ابتداء من الإضاءة الأولى حول :

التأريخ للنص : على ما تحتـويه كلمة التأريخ هنا من مدركات متنوعة تحكم العلاقات الخارجيـة له بموضوعه ، أو الحدث الذى يتعلق به ، أو الشريحة الذى اختارها صاحبه . لتكون موضوعا له . وهو ما يدفع الباحث إلى الاقتراب من عصر الشاعر . ومحاولة الوقوف على طبيعته السياسية أو الاقتصادية . أو طبائع العلاقات السائدة فيه ، أو الأنماط الفكرية الشـائعة بما يكفى لاستكشاف جوانب الحيـاة التى تترك أثرها — بالتأكيد — فى محتوى النص . وكذا فى أسلوب صياغته جماليا .

إذن يبقى هذا التأريخ للنص ضرورة مطلوبة بين يدى أى دراسة له ، سواء على المستوى العام . أو على المستوى الخاص الذى يهم الدارس أيضا فيما يتعلق بصاحب النص ، ومدى انعكاسات التاريخ العام عليه ، ومدى إلمـامه بها ، وكيفية تناوله لها ، وطبيعة موقفه من

ملابسات عصره التى ربما اتسق معها، أو ربما نفر منها، أو حتى رفضها، وآثر الاغتراب والتمرد أو الثورة عليها . فلابد من وضع كل هـذه المواقف فى الاعتبار قبل إجراء التحليل الفنى للنص .

وهنا يمكن أن نخلص كلمة « المناسبة » من صورتها القبيحة التى لحقت بها نقديا فى إطار الهجوم على الشعراء ، لتأخذ دلالة محددة يمثلها ذلك الحدث الجلل الذى ينطلق الشـاعر إزاءه معبرا عن انفعاله وعنه فى تفاعل صادق ، يجعل كل تجربة نجح الشـاعر فى تصويرها مناسبة من مناسبات إبداعه .

ومن هنا تتبلور بين أيدى الدارس ثلاثة من مقومات النص ، باعتبار النص ذاته واحدا منها ، ثم باعتبار اللغـة الجدلية التى يمكن أن تحكم مبدعه وموضوعه فى تفاعلهما من خلال مؤثرات معينة ، تجعل المبدع يقدم على انتقاء شريحة ما من بين مئات الشرائح لتكون موضوعاً لعمله ، وهـذه هى منطقة التأثر التى تتدخل فيها حواسه ، وتقتحمها ملكة خياله ، وتظهر فيهـا مواد الصياغة الجمالية لديه . فإذا ما بدأ التفاعل مع ما اختـاره من أرض الواقع راح يؤثر فيه بإخراجه على مستويين اثنين :

الأول المستوى الإنسانى العـام والذى يخلع فيه مشـاعره وانفعالاته على موضوعه ، فيقدمه للقارىء الذى ينفعل بدوره معه . ويشترك معه فى خوض التجربة ، وعندئذ ينجح فى مشكلة التوصيل التى تعد واحدا من مقومات نجاح العمل وصاحبه .

والثانى : المستوى الجمالى وهو الذى تصبح فيه اللغـة طوعا لملكات الشـاعر وانفعالاته ، يتعامل مع سياقاتها المجازية والرمزية بما يكفى لتصـوير تجاربه . وعرض قدراته . فهو يجمع بين عقله وشـعوره معا .

وينتهى بنا التاريخ للنص — بهذا الشكل — إلى الاقتراب من كل علاقاته الخارجية التى تشده إلى ظروفه التاريخية ، وكذا ظروف صاحبه ، مما يسهم فى إدراجه ضمن تيار أدبى عام ، أو اعتباره ظاهرة شاعت فشغلت الحركة الفكرية ، أو بما ينبىء عن تميزه وتفرده وتجاوزه لغيره من النصوص ، بل لعلها تشير إلى إمكان تأثيره بعد ذلك فيما تلاه من أعمال فى العصور التالية له إذا كان ثمة مايشى بذلك من نصوص متأخرة سبقت به •

وربما بقيت لدينا فائدة أخرى من هـذا التأريخ حين نأخذ منه مادة توثيقية أو إضافية ، إذا ما تعلق الموقف بحدث عظيم ، أو موقف متميز على غرار ما تحكيه مثلا حماسات الشـعراء حول الحروب ، ومعارك العرب مع الأمم المجاورة لهم خاصة مع الروم ، إذ يشغلنا من هـذا التأريخ اللجوء إلى النص الشعرى الذى يتجاوز حدود العرض الموضوعى ، إلى حد مزجه بالأطر الانفعالية التى تترجم لنا الواقع النفسى للشاعر ، وتعكس الحس العام للمجتمع كله إزاء الحدث الذى يتناوله ، وأظنها فائدة يمكن للمؤرخ أن يعتد بها — إلى حـد معقول — باعتبارها الإطار المكمل للأحداث التاريخية التى تستوقفه من خلال موضوعية مطلوبة ، يلتزم بها فى تناوله تلك الأحداث سرداً وعرضا ورصدا •

(٢) ومن التأريخ للنص ينتقل الدارس إلى مرحلة التحليل ، وهى التى تتطلب منه جهدا خاصا يستجمع فيه أدواته التى يعملها فى فهمه وتفسيره ، وبها يقترب من مرحله الإبداع ، وإلا عد اقتحام النص بمثابة جناية يجنيها عليه جناية اللغويين على أبى تمام حين تجاوزهم بثقافته ، فلم يدركوا كثيراً من مراميه التصويرية ، فكان حكمهم عليه مشوبا بقدر واضح من الظلم له ، لأنه مردود إلى المفارقة الفكرية بينه وبينهم ، على عكس طبائع الأشياء التى تفترض ضرورة ارتكاز الناقد على حس ثقافى يجب أن يوازى — إن لم يتجاوز — ما لدى الشـاعر وإلا بدا حكمه عليه مشوبها لقصوره عن فهمه •

وفى إطار هـذا التحليل تتعدد أيضـا القراءات اسـتعداداً لاستكشاف جماليات النص من الداخل . وهنا يبدأ الدارس تفاعله مع النص من خلال إدراكه للسـياق النفسى الذى يحكمه . او ذلك الترابط الموضوعى الذى يفتقده أو يتمتع به . وعندها يبدأ التحليل الجزئى للانساق اللغوية ابتداء من اتساق الحرف ، إلى دلالة هـذا الاتساق فى بنية الصور الجزئية ، إلى التوقف عند الكلمات وتجاورها ، ودلالة هـذا التجاور وذلك الانتقاء ، أو التناول بأساليب وصيغ محددة ، ثم إلى الوقفة المتأنية عند الجمل واساليب تركيبها ، وتأمل مدى التقريريه أو التصويرية التى تغلب عليها . ودلالة هـذا أو ذاك على تفاعل المبدع مع موضوع إبداعه . ومنه إلى الصيغ التصويرية التى يخرج بها المبدع متجاوزا حدود الإفهام . إلى مرحلة القيمة الجمالية التى يستهدف عرضها من خـلال موروثه وتفاعله معه . وإضـافته إليه . وابتكاره بعيدا عن القوالب الجامدة . أو الصيغ العقيمة التى تبدو له جاهزة فى مكنون تراثه ، راسخة فى رصيده الفكرى •

ومع هـذه القراءة يظل على الدارس أن يتأمل مستويات التصوير ، متخذا من المصادر البلاغية وسـيلة للصعود أو الهبوط مع درجات السلم التصويرى التى يسلكها الشـاعر تنوعا بين التشبيهات البسيطة ، إلى البليغة ، إلى التمثيلية الى الضمنية . الى الاستعارية التصريحية أو المكنية ، إلى ضروب التشخيص وألوان التجسيد التى تغلب على الصـورة انتزاعا للمجردات والمعنويات من عالمهـا المجرد إلى عالم محسوس ، إلى ما يلجأ إليه الشـاعر من كنايات ورموز . إلى ما قد يغلف به الشـاعر صورته من ألوان الزخرف والتوشـية والزينة ، وكأن على الناقد هنا أن يلم بجوهر هـذه الألوان التصويرية . التى تهتم بتوصيفها علوم البلاغة . ليستطيع الوقوف على ما يرمى إليه الشاعر دون أن يشعر بالقصور أو العجز . ليلقى بالعبء على الشاعر قائلا أن المعنى مستبطن لديه ، فالصحيح أن المعنى فى يد الناقد وفى أعماق النص ، إذا ما أصر الناقد على الغوص وراء دلالات النص

باستكمال أدواته هو ، أو تتشبث بالدقة فى تناولها وتطبيقها ، وترشيح ما يراه منها ضروريا فى مرحلة ما من مراحل التحليل النصى •

وتستمر مرحلة التحليل من خلال التعرف على طبيعة التجانس أو التنافر بين الصور التى يرسمها المبدع فيما أبدعه ، إلى جانب تعرضه لتحليل الصور الجزئية ، ثم الصورة الكلية التى تمثل الإطار العام له ، على مستوى إدراك معطياتها ومصادرها ، أو المواد التى تشكلت منها ، إلى جانب التوقف عند صياغتها الجمالية ، وما تحمله من دلالات على صاحبها أو عصرها ، أو مؤشرات إلى معاجم ذلك العصر ، ثم الوظائف التى تبدو كاشفة عنها ، سواء على المستويات الإدراكية أو الجمالية أو الاجتماعية ، على نحو ما يصطنعه باحثو الصورة من حيث إدراجها ضمن إطار ما بعينه طبقا للمصدر ، أو الدلالة، أو الوظيفة، أو صيغ التشكيل التىتتعلق بها وتدل عليها[1]•

ويأتى تراكب الصور الجزئية وتفاعلها بمثابة وسيلة للاقتراب من الصورة الكلية الكبرى التى يرسمها الشاعر فى قصيدته ، وعندها يحسن للناقد أن يتوقف طويلا حول القضايا والمواقف النقدية التى تلح عليه إزاء تحليلها ، وهو ما يحتاج أيضا إلى إدراك واع للمشكلات النقدية التى تدور حول مناهج التحليل المتباينة ، وبأى منهما يأخذ الدارس ، فإذا ما ألم بتلك المناهج واختار منها منهجا قويت مبرراته ، ووضحت وسائله ، واستطاع أن يقترب من النص من خلالها ، وإلا ظل حبيس حيرته فى إطار مجموع الأحكام الانطباعية التى لا تدخل فى باب النقد ، بقدر ما تظل مرهونة بالرؤية الخاصة التى ربما قادت إلى ضرب من التعدد الهائل فى تلك الأحكام ، لتدخل بنا فى إطار من الفوضى النقدية التى لا يجب الاعتداد بها — بأى حال — فى التأصيل

---

(١) راجع الدراسات المتعددة حول الصورة عند محمد عبد الهادى محمود ونعيم اليافى وجابر عصفور إلى جانب ما تلاها من دراسات تطبيقية عند عبد القادر رباعى ونصرت عبد الرحمن وغيرهما •

لدرس نقدى تطبيقى يضمن لقاء الأحكام ، أو التقارب بينها إذا ما قامت القواعد النقدية على حمايتها .

صحيح أن الاعتداد بموقف الناقد يظل واردا ابتداء من احترامنا لحساسيته الخاصة وذاتيته ، ولكن بشرط ألا تكون هـذه الحساسية هى المصدر الأول لتناوله للنص ، أو المنطلق الوحيـد وراء أحكامه الصادرة عليه ، وكأن هـذه الانطباعات لدى الناقد تظل واردة فى مرتبة أخرى دون ذلك كأن تأخذ دورها بعـد الاطمئنان إلى إدراكه لمجموع الأدوات ، وتمثله لها ، وصدوره عنها ، بما يضمن قدرا من هـذا التشابه فى الأحكام يقرب بينها ، أو ـــ على الأقل ـــ يضمن لها قدرا من الموضوعية التى يسعى إليها الناقد ، إنقاذا للنقد من مثل تلك الفوضى التى تسىء إليه ، وتفقده دوره سواء فى تحليل النص أو فى تقويمه .

(٣) ثم تأتى مرحلة التقويم ، على ما لها من أهمية وخطر فى الدرس الأدبى ، ولمـا تتطلبه من عمق ثقافة الناقد ، وحتمية تمكنه من أدواته ، صحيح أنها تترتب على المرحلة السابقة ، ولكنها تظل متميزة فى خطرها ، لأن الناقد هنا يرتدى زى القاضى الذى ينوط به إصدار الحكم للعمل أو عليه ، على ما فى هـذا الحكم من ترويج للعمل أو تدمير له ، ولذا يجب أن يدرك أهمية هـذا المنطقة الحرجة ، فيتحرى الدقة فى عرض موقفه منها .

وفى إطار هـذا التقويم ينبغى الناقد أن يحاول وضع النص فى حجمه الطبيعى بين الأعمال المعاصرة له ، كاشفا عن مدى تلاحمه مع الحركة الأدبية المعاشة لدى صاحبه ، وتفاعل المبدع مع أبناء جيله من مبدعين وغير مبدعين ، فهو بمثابة إضاءة لحقيقة موقع العمل بين سلسلة الأعمال الواردة من نفس النوع ، أو حتى من أنواع أدبية أخرى ، ربما يستفيد منها أو يفيدها حين يتأثر بها أو يؤثر فيها . وهنا يبـدو خطر العمل سواء فيما اجتمع فى داخله من المؤثرات .

أو فيما تركه أيضا من أرصدة مؤثرة فيما تلاه من أعمال ، قد يكتب لبعض منها البقاء لعصور أدبية متعددة ، وكان حركة الإبداع حوله لا تهدأ ، بل تظل ممتدة متجددة تجدد العصور الأدبية ذاتها .
ولعل المعارضات الشعرية تزيد من كشف هذه الظاهرة المرتبطة بتقويم النص الشعري ، إذ ربما تعددت معارضات الشعراء لنص ما على مدار عصور مختلفة بما يستوجب معاودة قراءته ، وتجديد محاولة تفسيره لإدراك أهميته كمجال لهذه المعارضات دون غيره من نصوص عصره ، أو بين شعراء جيله .

وفى مرحلة التقويم هذه تنكشف الحقائق حول موقف المبدع من قضاياه الخاصة ، وكذا من قضايا مجتمعه ، ففيها يبين موقفه بين الالتزام أو الفوضى التى ينطلق منها ، وحتى فى داخل إطار هذا الالتزام يتحدد موقفه بين المواقف السياسية ، أو الاجتماعية ، أو الفكرية والعقائدية التى تشيع فى عصره ، والتى قد يبدو بينها قلقا أو حائرا ، أو على العكس من ذلك . وفى غير إطار الالتزام يتحتم أيضا تحديد موقفه النفسى إزاء موضوعه ومجتمعه معا ، وإلى أى مدى يبدو متسقا مع قضاياه وظروفه ، أو يبدو مغتربا عنه متمردا عليه ، أو رافضا لقيمه ، الأمر الذى يتطلب أحيانا الاستعانة بمناهج أخرى مساعدة ، للوصول إلى حقيقة الموقف ، على نحو ما نراه من مناهج تحديد الوظيفة بعد ذلك .

ويظل النص هنا — فى منطقة التقويم أيضا — بمثابة مجال متسع متاح أمام الناقد لتأمل المستويات المعرفية المختلفة للشعراء ، فمنه يمكن الوقوف على فكر الشاعر ومدرسته ، وكذا منهجه العقلى ، وفلسفته للأشياء ، وأيضا مدى إدراكه لمنهج التعامل مع مجتمعه ، إلى جانب ما يرصده من معجمه اللغوى ، وملكاته الخاصة فى النص ، على ما لهذا أو لذاك من دلالات ثقافية وعقلية .

كما تظل أهمية هذا الاستكشاف رهنا بدراسة العلاقات الوثيقة

التى تشد حركة الشعر عموما إلى التاريخ من ناحية ، وإلى الفلسـفة من ناحية أخرى ، ذلك أن إدراك حقيقة هـذه الحركة لا يتأتى إلا من خلال هـذا التقويم الذى يقف بنا عند تفسير الشاعر لحياته وحياة مجتمعه ، بل حتى تفسيره لصيغ الكون من حوله ، وكيف يتفاعل معها ويعايشها ، وأين هو منها فى حدود الصور التى يرسمها . فإذا ما استطاع الدارس فى قراءته للنص الوقوف عند هذه المعالم المختلفة اقترب منه ، وصح له أن يصدر الحكم له أو عليه ، استحسانا أو استهجانا ، وعندئذ تتحقق الرؤية النقدية التى تلح على تحويل عملية النقد إلى مرحلتين تجمعان بين التحليل والتقويم .



(٢) مقومات النص

ويعد تأمل الدارس وتوقفه عند البحث عن أى من هـــذه المقومات والاقتراب من كل منها شرحا او تفسيرا وتحليلا ، بمثابه وســيلة مأمونة لتجاوز النظره الجزئية أو الأحادية التى قد تجور على العمل ، فى سبب ضحية لها إذا ما وقع إغفال لأى من جوانبه ، او تجاهل لواحد من عناصره ، ذلك أن الانشغال بكل جانب على حدة على المستوى الجزئى ، والفصل المؤقت بين الصور ، ثم معاودة التركيب للعناصر من خلال النظرة الكلية الشموليه للعمل فى صورته المتكاملة ، قد تصل بنا إلى نتائج نقدية إيجابية ومؤكدة ، إذ تتجاوز تلك الرؤى الممزقه ، وترقى فوق الجزئية التى قد لا تفى العمل حقه ، بل قد تجوز عليه أو تقدمه بأكثر مما يســـتحق •

على أن تأمل هـــذه المقومات لا يجب أن يتوقف عند أى منها كجزئية مستقلة متباعدة ، تنفصل إحداها عن الأخرى ، بقدر ما يجب تلمس صور التفاعل وأوجه التقارب بينها ، بل ربما بدت هـــذه العلاقات التى تشد الواحدة منها إلى الأخرى أهم وأخطر فى إدراك جماليات النص الداخلية ، وكذا فى طبائع علاقاته الخارجية بكل ما حوله فى عالم التجربة والوجود •

وحتى لا نقتحم على منظرى النقد عالمهم الخاص بلا استئذان يحسن هنا ان نشــير إلى ضرورة مراجعة الدارس للدراسات النقديه التى شغلت بهذا التنظير أو بتطبيقاته . وهى كثيرة جدا ومتباينة أيضا ، لتبين طبيعة المنهج الذى يسير عليه إزاء أى من هـــذه المقومات ، خاصـــة أنها بدت متغايرة الأهمية ، مختلفه المواقع طبقـــا لاختلاف النظريات النقدية فى موقفها من ترتيبها ، أو تقديم عنصر منهـــا على العناصر الأخـــرى[١] •

---

(١) تراجع فى هـــذا الصدد الدراسات النقدية لمحمود الربيعى، محمد زكى العشماوى ، وعبد المنعم تليمة ، ومحمد مصطفى هدارة ومحمد غنيمى هلال ، محمد زغلول سلام •

فمنذ تعاملنا مع هــذه المقومات ممثلة فى النص ومبدعه وموضوعه وناقده نجد الحوار النقدى يشدنا كثيرا إلى التركيز على واحد منها يبدو مقدما على الأخرى ، وربما يفوقها جميعا حين يظل فى البؤرة النقدية ، وما حوله لا يتجاوز هوامشها ، وبذا يبدو وكأنه محور النظرية أو هو أساسها الذى تعتمد عليه ؛ على نحو ما كان فى نظرية «المحاكاة» بمستوييها الأفلاطونى والأرسطى ، وتغليب التشبث بموضوع العمل كأساس للحكم عليه ؛ وهو الموضوع الذى اختلفت صورة معالجته بين المستوى الحرفى المرآوى الذى رأى من خلاله أفلاطون الفن تشويها للأشياء أو مسخا لها ، بما يكفى لتبرير هجومه على الشعر ، وطرد الشـــعراء من جمهوريته الفاضلة ، وبين المستوى المتغـــاير الذى تصوره أرســـطو حين رأى الشـــعر تصـــويرا أو محـــاكاة للناس بأفضـــل مما هم عليه فى الواقع على طريقة صـــياغة التراجيديا أو المأساة ؛ أو بأسوأ مما هم عليه على طريقة شاعر الملهاة أو الكوميديا ، وفى أى من الحالين ظهر هـــذا التحريك للموضوع ، واختفت صورة الجمود الإبداعى إزاءه ، بما يزيح عن كاهل المبدع أن يتحول إلى مجرد مرآة فاقدة الإحساس الذى يميز السلوك البشرى بوجه عام •

وفى مقابل الموضوع يرد التركيز على الذات أو المبدع فى النظرية التعبيرية بما يكفى لإرضاء الحس الرومانسى لدى الناقد أيضا ؛ وعندها تبدو الموضوعات مطوعة لخدمة الذات المتوهجة ، التى تصبح محور الأشياء ، كما تصبح نظرتها للطبيعة حولها أساس التعامل معها •

يروج الناقد للخيال كما روج له المبدع فى ...رسيكية ، وللأنا فى مقابل الجماعة(١) ، وربما مال ...ن الموروث ــ أو يكاد ــ باعتباره حاجزا يحول دون الابتكار ...او إبداع الذات • وعندئذ ينظر إلى التجربة فى حدودها « الشخصية » التى يلجأ فيها صاحبها إلى ضروب من التعويض النفسى عن القيود

---

(٢) يراجع لويس عوض فى بروميثيوس طليقا •

الاجتماعية التى قد يعكسها موقفه من الطبيعة حين تتفاعل مع تجاربه ، فتبدو أقرب إلى الخضوع لتلك التجارب ، موجهة إلى حيث يريد تطويع مظاهرها •

فإذا جاء الموقف النقدى الثالث حول ما عرف بنظرية الخلق الفنى للعمل ، انصرف الناقد إلى هذا المحور ـ أى العمل ذاته ـ بما يكفى للجور على العنصرين الأولين أو تجاهلهما ، ذلك أن الانشغال بجماليات النص من الداخل فحسب ـ بصرف النظر عن مبدعه وعن موضوعه ـ قد يصرفنا عن تاريخ العمل تماما ، أو يعجزنا عن التأريخ الدقيق له ، وهو ما ردده إليوت فيما طرحه حول ركيزتى الإبداع بين موروثات أو تقاليد وبين المواهب الفردية للشعراء أو القدرة على الابتكار والإضافة ، فبدا شديد الانشغال بالبعد الثقافى وسند الصياغة الجمالية من هذا المنظور الذى تكاد تسقط ـ تماما ـ فيه جماعية التجربة ، أو قل اجتماعية التجربة ، حتى يصبح من حق الفنان الهروب من شخصه ومن واقعه ، وهو هروب نظرى يفترضه الناقد ، وكأنه يحلل عملا بلا أصول تاريخية أو اجتماعية أو حتى نفسية ، أو كأن الصياغة تتحول ـ بهذا الشكل ـ إلى نبت شيطانى بلا جذور إلا طبيعة الفكر والثقافة التى أدرجها إليوت فى باب الموروثات التى جارت على كثير من مقومات النص الأخرى •

وإزاء قصور هذه النظرة النقدية وعجزها عن كلية الرؤية للنص ، يظل الناقد ـ أيضا ـ فى حاجة إلى ضرب من المصالحة النقدية التى يجد فى اصطناعها حتى تضمن له الإلمام بكل هذه العناصر بغية التحليل الدقيق لكل جزئيات النص الأدبى وجوانبه على أى من مستوياته ، وهو ما اتجهت إليه النظريات الواقعية ـ على ما بينها من خلافات منهجية وفكرية بين شرقية وغربية ـ حين قصدت إلى تجاوز تلك الرؤى الجزئية ، فى سبيل الإدراك الكامل لكل هذه المقومات ، ومن ثم لم تتورع أن تأخذ من كل نظرية سبقتها أفضل ما فيها ، فى محاولة لأن تضيف إليها بعدا جديدا يتمثل فى احترامها دور الناقد فى تحليله

النص • وحتى هـذا الدور يبدو مرهونا بتلك القواعد الموضوعية التى يصدر على أساس منها ، وهى تمثل ـ بالضرورة ـ جانبا أساسيا من جوانب تكوينه الثقافى ، إلى جانب احترام الحاسة الخاصة ؛ أو تقدير الانطباع شريطة ألا يطغى إلى حد تسيد الموقف ، فتتأكد مظنة إصدار أحكام تأثيرية على طريقة ابن المعتز العباسى أو غيره ممن انصرفوا عن الالتزام بالمستوى الموضوعى فى النقد ، إلى أن قعدت الأصول ، وتحددت القواعد وبرزت الشروط ، والتزم بها من التزم من النقاد فى أطر منهجية النقد عند العرب •

ولا شك أن احترام دور الناقد يظـل واردا من داخل عمله ، باعتباره مسـئولا أيضا عن هـذا العمل الذى يتبنى تحليله وتقويمه ، وكأنه يشارك بفعالية هائلة فى ذيوعه من عدمه ، بل كأنه يلعب دور الملقن للجمهـور حين يملى عليه خلاصـة جهده وقراءاته ومواقفه ، ويطرح طبيعة أدلته ، فلابد ـ آنذاك ـ أن يصدر عن قواعد تسند أدواته وتؤكد سـلامة استخدامها من ناحيـة ، ويبقى من حقه أن تحترم ذاتيته التى لا يجب إغفالها ـ بحال ـ أو إسقاط حقه فى تسجيلها من ناحيـة أخرى •

ومن الناقد الذى يقوم بتقويم مقومات النص من خلال تفسيرها ، نعود إلى تلاحم عناصره الأولى لبيان أسلوب تفاعلها وجدلها كضرورة لازمة لتحليل النص الأدبى • ذلك أن موضوع العمل يظل على ثباته إلى أن يأتى المبدع ليختار منه جانبا ، وعندئذ يبرز تميزه ، فأمامه ركام من الأشـياء التى تصلح لأن تتحول إلى موضوعات لشعره ، ومع هـذا فهو يعمد إلى انتقاء إحدى شرائح الواقع لتكون موضوع العمل ، ومحورا للصياغة وإسقاط التجربة ، وهـذا الاختيار لابد أن يعتد به كمرحلة أولى من مراحل الإبداع ، فهو بمثابة البداية التى يتأثر فيهـا المبدع بهذه الشريحة ، وبناء على التأثر يكون الاختيار ، وهو ما يردنا إلى مقولة الجاحظ القديمة من صلاحية المعانى المطروحة

فى الطريق لأن يعرفها العجمى والعربى والبدوى والحضرى ، لتكون موضوعات للشـعر أو النثر الفنى ، ويبقى للمبدع حقه فى قدرته على الصياغة والنسج والتصوير ، وهو أيضا ما حلله الأستاذ العقاد فى مقدمة ديوانه (عابر سـبيل) حول هـذا التعدد للموضوعات التى يراها الشاعر مثلا فى حياته اليومية ، وإذا هو يختار من بينها موضوعا واحدا يتأثر به ، ثم يصوغه فيؤثر فيه ، وعند هـذا الموضوع تتوقف محاولة الناقد لأن يتأمل طبيعة التجربة ، وأطرها الفردية والاجتماعية ، ويحلل النص على المستوى الجمالى ، ويعمل أدواته فى هـذا التحليل قبل الإقدام على مرحلة التقويم التى يحسن أن تكون دائمـا فى موضع الختام •

من هنا تبقى دراسة الموضوع كمقوم أول للعمل الشعرى بمثابة ضرورة مضرة ابتداء ، وإلا سلمنا بانقطاع الفنان عن عالمه ، أو حتى بحقه فى العكوف حول نفسـه فى أبراجه العاجية وعوالمه المثلى ، إذ يبدو منعزلا عن واقعه ، مفارقا لمشكلاته ، وهـذا ما لا ترحب به الدراسة الأدبية فى استجلاء ما وراء النص ، أو ما يحمله من دلالات متنوعة لا يمكن رؤيتها فى أطر تلك العزلة أو الجزر الفنية المتباعدة حين تبدو منبتة الصلة بأرض الواقع •

ويظل الموضوع ـ كما رأينا ـ بعيدا عن تلك الطبيعة الانعزالية عن مبدعه ، وكذا عن العمل ذاته ، إذ يتفاعل معهما تفاعلا إيجابيا ، يحيل الموقف الأدبى إلى صيغة جدلية ، تنهض على أساس من التأثير والتأثر ، وذلك أن الموضوع فى ثباته قبل اختيار الشاعر له يبدو جامدا غير متحرك ، أو ـ على الأقل ـ لا تظهر فعالياته ، فإذا ما اختاره الفنان بدأت مرحلة الحركة ، واختفت ظاهرة الكمون ، لأن فنـانا ما سيتعامل معه ، فيؤثر فيه حين يختاره من بين بقية الموضوعات ، وهو اختيار لابد أن ينم عن تأثر للفنان أيضا ، إذن نحن بين تأثر وتأثير ، ـ أو بمعنى أدق ـ بين جدل وتبادل بين الطرفين ، ابتداء من قدرة الموضوع على إثارة انفعال ما لدى الفنان حين استوقفه عنده

دون سواه ، وإذا بالفنان يطرح من خلاله كل ملكاته وقدراته الإبداعية ، فيؤثر فيه ، حين يحيله من حدث فردى جزئى إلى موقف إنسانى أكثر شمولية ، وأشد رحابة واتساعا وعمقا وتأثيرا ، وكأنه يتحاور من منظور الأنا بداية ، ليتسع بها إلى منظور « النحن » ، أو — بمعنى أعم — يحيل الظاهرة الفردية إلى رؤية عامة يبدو هو نفسه مسئولا عنها من واقع تجاربه وصدق انفعالاته وطبيعة رؤيته •

ولعل نظرية التوصيل التى توقف عندها طويلا ريتشاردز فى مبادىء النقد الأدبى تظل بمثابة الحارس الأمين لصدق هـذا التفاعل ، وضمان قيامه بين الشاعر وموضوعه ، فلا شك أن واحدا من معايير النجاح والأصالة أن ينقل التجربة لجمهوره ، فكأنه يعيشها معه من خلال هـذا التفاعل الذى أجاد تمثله بينه وبين موضوعه حين اختاره ، ثم بينه وبينه مرة أخرى حين أبدع حوله تلك الصياغة الجمالية •

ويبقى الانطلاق من الموضوع بهذا الشكل قادرا على أن يتجاوز — بالتأكيد — موقف النظريات الأولى ، على نحو ما رصدته المحاكاة فى علاقة الفنان بموضوعه من منظور حرفى تكاد تفقد فيه الذات كيانها وقدرتها على التأثير ، أو حتى منطقها فى الإضافة والابتكار •

وما يقال عن الموضوع كمقوم من مقومات العمل ، ينسحب على الفنان أيضا إذ لا عمل بلا مبدع ، ولا إبداع دون اختيار وتفاعل وجدل ، ومن ثم يجب النظر إلى المبدع أيضا فى دائرة هـذا التفاعل وذلك الجدل المتواصل مع موضوعه : كيف تأثر به ؟ ولماذا اختاره ؟ وكيف صوره ؟ وما هى أدواته التصويرية ؟ وإلى أى مدى نجح فى هـذا التصوير ؟ وكيف بدا مقنعا لمتلقيه ؟ وما انطباع المتلقى تجاهه ؟ وما منطق حكمه عليه أو له ؟ وما طبيعة هـذا الحكم ؟ ، وهو ما يمكن ترجمته فيما نسميه فى منطقة الإبداع بالتجربة الشعرية ، وحولها تتعدد تلك الرؤى النقدية فى تحليل صور أصالتها أو زيفها ، سطحيتها أو عمقها ، فرديتها أو إنسانيتها ••• إلخ •

وكذلك تتعدد إزاءها المواقف بين مدارس النقد المختلفة ، على مستوى قضايا الالتزام مثلا ، وفى أى من دوائره تبدو حركة الشاعر وأين يمكن أن يصنف ، هل فى إطار من الالتزام الفنى الجمالى ، أو الجماعى ، أو الأخلاقى ، أو التاريخى ، أو العقائدى ، أو حتى القبلى ، إلى جانب ما يحيط به أيضا من مواقف تحسب له أو لغيره فى تفسيره للكون من حوله ، أو فلسفته إزاء ما وراء الطبيعة ، إلى تحوله إلى باب الحكمة بما يحكى شخصه ويعكس خلاصة معاركه وتجاربه مع الحياة ، أو ما يكتفى به من عرض لتجاربه الوجدانية فى عالمه الخاص .... إلى غير ذلك من مواقف كثيرة يشغل بها النقاد ، ويجب تأملها فى هذه المنطقة من دراسة مقومات النص الأدبى .

وربما دفعت هذه المشكلات الناقد إلى العودة بمعالجة النص إلى تحديد ماهيته ، وكشف علاقة تلك الماهية بما حولها من تلك المواقف ، ابتداء من اختيار النوع ، إلى التوقف طويلا عند الأداة ، وأساليب الشاعر فى تطويعها لخدمة تجاربه ، وأخيرا فى منطقة الوظيفة التى لابد أن تتعلق بأطراف متعددة من تلك التجارب .

ويجب أن تأتى وقفة الناقد عند المبدع أيضا من نفس المنظور الذى لا يغمطه فيه حقه فى السيطرة على موضوعه ، والتفاعل معه ، قال أن يحاسبه على منهجه فى الصياغة ، وانعكاسات ذاته فى تفاعلها مع هذا الموضوع دون حيف أو جور قد يستسلم للذات المبدعة حتى يسمح لها بالتضخم والتوهج على حساب ما حولها ، على النسق الرومانسى ، إلا إذا تطلب الأمر الاستعانة بدرس تحليلى نفسى لأى من هذه الجوانب التى قد تتجاوز ما يبدو سويا فى السلوك البشرى .

من هنا أيضا تظل دائرة الاختيار والتلاحم والجدل بمثابة محور أساسى للغوص وراء دلالات النص الشعرى ، إلى جانب — وهذا من الأهمية والخطر بمكان — تأمل جماليات النص من الداخل ، والتوقف عند أدق صور هذه الجماليات على مستوى الحروف والكلمات ،

والجمل والعبارات ، وضروب الانتقاء البديعى إلى الزينة والتحسين ، فنحن أمام صياغة جمالية متكاملة بكل « رتوشها » الفنية حتى تبدو مخالفة تماما عن خبر «صحفى» أو تحقيق يجريه قاص حول موقف ما ٠ لقد أصبح الحدث هنا فى إطار الفن حدثا مركبا من خلال هـذا التفاعل الأول مع صاحبه المبدع ، والتفاعل الآخر فى إطار الصياغة الخاصة التى سيخرج بها إلى متلقيه ومن هنا لابد أن يتفاعل هـذا الثالوث ـ العمل والفنان والموضوع ـ ويبقى هـذا التفاعل مرتبطا ـ بشكل ما ـ بتقديرنا لدور الناقد الذى سيحمل على كاهله عبئا آخر على درجة من الأهمية ، فقد يكون إبداعا فى فهمه وأسلوبه وطبيعة تحليله وتفسيره له ، ثم يتحول إلى عبء من طراز آخر فى مرحلة التقويم ، وبذا يصبح الناقد مسئولا عن النص ومسئولا ـ فى نفس الوقت ـ عن المتلقى الذى سيطرح له رؤيته النقدية ممزوجة بموضوع الإبداع ٠ وفى ظل أى من مسئولياته يجب أن يظل متمكنا من أدواته ، وأن يحسن التعامل مع النص من خلالها ، فيقف عند تجربة صاحبه ، ويؤرخ له من خلال واقعه المحدد بظروف زمانية أو مكانية ، أو تاريخية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، أو اقتصادية ، أو فكرية ، وبذا يقف على علاقاته الخارجية بعد وقفته عند منهج الصـياغة وجماليات الأداء من خـلال العلاقات الداخلية التى يتمتع بها ، ومن هنا يمكن الخلاص إلى استكشاف النص : وفى أى الأنواع الأدبية يمكن تصنيفه ، وما تتسم به أداته من منهج المعالجة على مستوى اللغـة بين الحرف واللفظ والجمـلة والتركيب والصورة بدرجاتها المتعددة والموسيقى بأبعادها المختلفة فى وحدات النص المتتابعة ٠

وكذا المبدع بما له من علاقات بعالمه الخاص ومجتمعه ، وأيضا واقعه النفسى والاجتماعى ، ودوره فى حركة الفكر ، ومستواه المعرفى ، وإسـهامه فى الحـركة الأدبية ، ومقاييس شـهرته وذيوع فنه ٠ وقبل هذين العنصرين يظل الموضوع دالا على ذاته من خلال تفاعل المبدع معه من ناحية ، واستيعاب العمل له من ناحية أخرى ٠

* * *

(٣) خطوات الدرس الأدبى للنص

وفى إطار هـذا التحديد أيضا ، واستكمالا لجوانبه ، يجب على الدارس أن يحدد مفهومه لعدة جوانب يرتبط بعضها بماهية النص الذى يقدم على تحليله ، الأمر الذى يتبينه من تحديده للنوع الأدبى الذى يندرج فى إطاره النص • ونظرا لوضوح حدود هـذه الأنواع الأدبية ، وتعدد لغة الحوار والدرس حول ملامحها الكبرى من خلال فن المسرح ، وفن القصة القصيرة، والرواية ، والملحمة ، والسيرة ، والشعر، يحسن أن نظل فىإطار العملالشعرى، أو النثرى هنا أى فى إطار آخر حولالأنواع الداخلية — إنجاز لناهذا الوصف — إذا توقفنا عند تفاصيل النوع الواحد ، بمعنى انصراف المحاولة إلى التعرف على طبيعة الموضوع الشعرى مثلا ، إذا بدا فى باب المدح أو غيره من الموضوعات التى رصدها نقدنا القديم للقصيدة العربية ، فإن كان مدحا فلابد من تحديد طبيعته أيضا ، فى إطار من أنماطه المتباينة بين المدح المحترف المتكسب ، أو غيره من الاتجاهات التى يمكن تصنيفها إلى مدارس فنية متكاملة ، أو فى إطار المدح الحربى الحماسى ، أو فى المدح السياسى ، أو الانصراف إلى باب السياسة أساسا ، أو ما يحمله بين ثناياه من بيانات عسكرية لها خطرها التاريخى ، أو تحوله إلى شعر حربى بحت ، أو ما قد يعرضه من نظرية سياسية لحزب ما يدافع عنه ، أو اســتمراره فى النموذج التقليدى سواء فى إطار فردى لشخصية بعينها هى شخصية الممدوح ، أو فى إطار جماعى يتناول التصفيق لنظام كامل ، أو أسرة حاكمة على طريقة شـعراء الخلافة الأموية — مثلا — أو العباسية بعدها ، أو تحول المـادح إلى تصوير تبعيته وانتمائه إلى النظام ككل ، الأمر الذى يحيط قصيدة المدح بسياج تاريخى على درجة متميزة من الأهمية والخطر ، وهو ما يزداد عمقا مع تلك الكثرة الملموسة لشـعر المديح فى شـعرنا القديم •

ثم يرد للمدح أيضا ضروب أخرى سواء فى إطار المدح البلاطى للخلفاء حتى أصبح معيارا لا مفر منه لقياس فحولة الشاعر فى نقدنا

القديم ، ومن قبل الخلفاء ومن حولهم ، أو تحوله إلى مدح القادة ، أو تسجيله لتاريخ الأمة فى فترة حرجة من فترات سياستها ، على النحو الذى تحكيه الروميات المختلفة مثلا لشعراء العصر العباسى بصفة خاصة .

وهناك أيضا المدح العنصرى الذى يقتحم مجالات العصبيات ، وهو ما يكشفه لنا — بصفة خاصة — شعر العصر العباسى ، حين نجد الشعراء يوزعون طرائق قددا بين شاعر للخليفة يتبنى قضية النظام الحاكم ، وشاعر الثورة المتمردة على هذا النظام شيعيا كان أو خارجيا ، أو قرمطيا ، أو زنجيا ، أو فارسيا ، أو تركيا ، وكذا نجد هيئة كاملة من الشعراء تدخل فى هذا الإطار العنصرى فى إطار قصيدة المدح ، على نحو ما تركه الشعراء من الموالى من مدائح لأسر فارسية كاملة توارثت مناصب الوزارة أو الكتابة ، على نحو ما نعرف عن شعراء البرامكة ، أو شعراء بنى سهل ، أو بنى وهب وغيرهم من العناصر الفارسية التى يمكن أن يضاف إليها وفود بدت فى مفترق الطرق بين الفخر والمدح حول تلك العنصرية على النحو الذى مثله بشار ، وأبو نواس ، والمتوكلى وغيرهم من شعراء الشعوبية .

وداخل إطار موضوع المدح أيضا يرد كم هائل من قصائد الشعر العربى ، تردد مع العصور المختلفة ، ووجد فى نفوس الجمهور صدى أو أصداء لها تميزها ، وهو ما يكاد يدخل فى حديث المعارضات الشعرية التى حققت فى إطارها المدائح النبوية بصفة خاصة تميزا وبقاء واستمرارية وخلودا تاريخيا . وهى مدائح من طراز خاص لأنها تتطلب عنصر المواجهة الذى يلتصق دائما بقصيدة المدح العربية . ولا ينتظر عليها الشاعر أجرا أو عطاء ولا يبدو فيها منافقا متزلفا ، أو يسعى إلى تغيير الحقائق بما يكفى لإرضاء ممدوحه ، فهو برىء من كل هذا ، إذ ينصرف إلى منطقة من الصدق الانفعالى الخاص الذى يدفعه دفعا إلى نظم المدحة فى رسول الله ﷺ ، وإيقاف صورها على حسه الإسلامى ، وصدورها عنه فى هذا الاتجاه .

فإذا جاز لنا الاعتداد بالمدح كنوع شعرى متداخل الأنواع بهذه الصورة ، امكن أن ندخل إلى بقيه الانواع الشعرية من نفس الزوايا التى يعكسها ارتباطها بمواقف معينة فى مجتمعاتها ، على نحو ما نراه فى باب الرثاء مثلا ، حين يتحول إلى رثاء سياسى يحكى قصة الجريمة ، أو يعكس نماذج الفتنة فى عصر ما ، وعندها يبدو له أهمية تاريخية على طراز ما رأيناه من أهمية المديح ، وعلى نحو ما نلمسه مثلا فى رثاء الشعراء للأمين أو المأمون ، أو تصوير فتنة النزاع الأسرى فى هذا الإطار الاخوى ، أو تسجيل حيرة الشاعر إزاء ما يرى حين يرصده فى بعد حكمى يرسم من خلاله فلسفة العاجز على نحو قوله :

من رأى النـاس له الفضـ ـل عليهـم حسـده
مثلمـا حسـد القـا ئـم ، بالملـك أخـوه

أو ما يشبه ذلك من تمزق فى رثائيات الشعراء للخليفة المتوكل ، وتصوير جريمة الاغتيال من خلال الجناة من الأتراك وابنه المنتصر معهم وغير ذلك من نماذج رثائية تغلف بهذا الطابع السياسى ، وتتوقف عند الغريب من الأمور فى باب السياسة أو غيره ، وتبدو بذلك اقرب إلى حس المؤرخ منه إلى حس الشاعر .

ويتكرر أيضا أشباه هذا فى تصوير الشاعر للأحداث الجسام التى أصابت الدولة ، أو أرهقت الخلافة ، أو أزعجت الرعية ، على نحو ما تحكيه رثائيات الشعراء للمدن والممالك ، والحضارات والأمم . فلا شك أن مرثية الشاعر لمدينة ما لابد أن تعكس أبعادا تاريخيه عميقة حول أحداث عصره ، على نحو ما نجده فى ميمية ابن الرومى المشهورة فى رثاء مدينة البصرة ، وتصويره جرائم ثورة الزنج وتجاوزاتهم مع رعايا الدولة من المسلمين ، وكذا فى رثائيات الشعراء لمدينة بغداد أو سامراء ، أو غير ذلك ، مما يتسع مجاله حين يتحول الأمر إلى رثاء مملكة ، وتأمل تاريخ حضارة ، ورصد وقائع أمة ،

على نحو ما صنعه الشعراء العرب فى رثاء الأندلس التى عاشت فيها الحضارة العربية قرابة ثمانية قرون من الزمان .

أضف إلى هــذه الصور السياسية للمرثية صورا اخرى حربية تقترب منها فى رثائيات الشعراء للقاده ، وتصوير حروبهم ، وتسجيله تاريخهم ، وتاريخ تلك الحروب على النحو الذى آبرزته الرثائية المشهوره لأبى تمام فى محمد بن حميد الطوسى ، ومطلعها :

كذا فليجل الخطب وليفـــدح الأمر
فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

وكذا فى مرثياته فى ابى سعيد الثغرى وغيره ، أو فى رثائيات مسلم بن الوليد ليزيد بن مزيد الشيبانى ، أو غير ذلك ذلك كثير ممن نظموا فى هــذا الاتجاه الذى وجد امتداده فى رثائيات البحترى . ومن بعـــده فى مرثيـــات أبى الطيب المتبنى وأبى فراس فى القرن الرابع الهجرى .

وربما اتسع إطار المرثية لتحكى حضارة آمة ، فى ظلال عراقة ماضيها ، فتنعى المرثية حظها العاثر ، حين تصور ما آل إليه أمرها ، وهو ما يتجاوز رثاء المملكة إلى كل مقومات الحضارة على نحو ما صنعه البحترى فى وقفته التأملية الطويلة أمام إيوان كسرى فى « سينيته » المشهورة ومطلعها :

صــــنت نفسى عمـــا يدنس نفسى
وترفعت عن جـــــــدا كل جبس

إذ يجعلها فرصته التى يحكى فيها معارفه بتاريخ الفرس القديم ، حين عكف على تصوير الأنظمة الكسروية ، فى مقابل تفاصيل آخرى حول مواقف الرعية ، وكذا الدور الحربية التى عاشتها فى صراعات دامية بين معسكرى الفرس والروم ، وهو لا ينسى فى زحام انشغاله

بالإيوان كاثر فارسى أن يرثيه كاشفا عن علاقات الود التى كانت تشد الفرس زمانا إلى العرب بحق الجوار ، وغير ذلك مما يسجله تاريخيا مفصلا فى السينية .

ويضاف إلى هذا الباب من المنظور التاريخى أيضا رثاء الأمم أو الدول ، مما يضاف إليه أندلسيات الشعراء فى هذا الاتجاه ، وكذا فى موقف الشاعر من انهيار خلافة ما ، أو عرض تاريخ نظام حكم على طراز رثائيات الشعراء للدولة الأموية ، أو صيغ البكائى على سقوط الخلافة العباسية بعد انهيار مدينة بغداد إثر غزوات المغول سنة ٦٥٦ هـ ، وغير ذلك من صور دامية أصابت المجتمع الإسلامى فى عصور التفكك والانقسام ، وفترات الدويلات والإمارات والممالك الممزقة ، وفى زحام حكامها من غير العناصر العربية .

وفى إطار هذه الماهية أيضا يمكن أن نتوقف عند الأنماط الهجائية التى يفرزها فن الهجاء ، والتى ربما انصرف — بدوره — إلى هجاء سياسى ، سواء عاش فى ظلال الحس القبلى بين شعراء النقائض ، أو من قبلهم من شعراء مدرسة مكة والمدينة فى عصر صدر الإسلام ، أو فى ظلال الصراعات السياسية الدامية بين على ومعاوية ، أو بين على والخوارج ، مما جعل الهجائيات تحكى ضروبا من الصراع حول نظام الحكم ، كما حدث فى وقعة « صفين » أو يوم «النهروان» ، أو بعد ذلك من أفول العصر فى يوم « الزاب الأكبر » ونهاية بنى أمية ، وغير ذلك من أحداث غيرت طبيعة مجرى الحياة السياسية فى المنطقة العربية . وربما بدا هذا الهجاء السياسى محصورا فى رفع الشاعر لشكوى الرعية إلى الخليفة ، أو انتقاد حكمه من خلال التعريض بأحد الولاة ، مما تحكيها لنا هجائيات الشعراء للولاة فى عصر بنى أمية ، أو الإكثار من تصوير سلبيات الحياة الاقتصادية . أو تلك الشكوى التى رفعها أبو العتاهية إلى المهدى نيابة عن الرعية ، أو غير ذلك من شعر يقف عند تصوير أبعاد من الضعف الذى آل إليه أمر الخليفة العباسى ، وقس على هذه النماذج هجائيات الشعراء —

شعراء الخلافة ـ للأسر الفارسية خاصة البرامكة بعد تنكيبهم فى عصر الرشيد ، أو تحولهم إلى الهجائيات الفردية على طريقة ابن الرومى . إلى ما فيها من ضروب السخرية والتهكم ، وجمعها بين أنماط من النقد الأخلاقى أو الاجتماعى لشخصية المهجو فى صور جديدة .

وربما انصرف الهجاء السياسى إلى باب آخر من التعصب العنصرى ، وعندئذ يدخل ضمن المعارك الكبرى بين العصبيات المختلفة على نحو ما بدا لنا فى تاريخ الشعوبية ، وهجاء الشاعر الشعوبى للأعرابى قاصدا بذلك العرب جميعا[1] ، وهو ما تحول إلى ظاهرة سائدة لدى كثير من شعراء الموالى طيلة العصرين العباسيين الأول والثانى . وهو ما وجد له رد فعل طبيعى من خلال كبار شعراء العصر أيضا . وكذا من كبار كتابه .

أما بقية ضروب الهجاء ـ على المستويات الفردية أو الجماعية ـ فتظل غارقة فى الأطر الاجتماعية أو الأخلاقية ، أو فى دائرة الهجاء الدينى ، إلى جانب قضايا النسب والانتماء ، مما مثل قاسما مشتركا بين الشعراء يضم هذه المتفرقات فى صورة نوع واحد من تلك الأنواع الهجائية إلا ما بدا منها شديد التميز حين بدا شديد اللهجة صارخها ، وقد أحالها إلى لغة مريرة تحكى مرارة نفس الشاعر الطموح الهجاء حين يفشل فى نيل ولاية ما لدى ممدوحه لينقلب ضده إلى وحش ضار يهجوه ، ويهجو قومه ورعاياه بأقذع الصيغ السياسية التى طرح منها جانبا أبو الطيب حول شخص كافور كحاكم يحدد إقامته فى مصر :

جوعان يأكل من زادى ويمسكنى
لكى يقال عظيم القدر مقصود

---

(١) تراجع هجائية بشار مع الأعرابى فى كتاب القصيدة العباسية للباحث (فى فصول الشعوبية) .

وليتخذ من الهجائيه مدخلا إلى شرح طبيعة السياسة كما عرضها وقتئذ وقد آلت إلى صور من الخديعة والخيانه :

أكلما اغتال عبد السوء سيده
أو خانه فله فى مصر تمهيد لا

ثم يتسع لديه الإطار التصويرى ليمس القوم جميعا ، إذ يراهم نياما ينتظرون ما يستثيرهم ويستفزهم من مثل قوله :

نامت نواطير مصر عن ثعالبها
فقد بشمن وما تفنى العناقيد

حتى إذا ربط الصورة بطموحه المهترىء صراحة قال :

أصبحت أروح مثر خازنا ويدا
أنا الغنى وأموالى المواعيد

وربما بدت على السطح ضروب هجائية أخرى تلفت النظر ، وتستحق مزيدا من التأمل ، ربما لندرتها أو لطرافتها ، كأن يهجو الشاعر قومه فى الجاهلية أو فى فترة الخضرمة وهو موقف غاية فى الندرة إلا انه يعكس — بصدق — البعد النفسى للشاعر فى عتابه لقومه على نحو ما حدث من قريط بن أنيف فى هجائيته لقومه بنى العنبر[1] • وما وقع من عبد يغوث بن وقاص الحارثى حين ضاق صدره بقومه فراح يعتب عليهم هاجيا بسبب أسره وإهمالهم له فيه ، وهو لم يفر من القتال[1] •

بل ربما هجا الشاعر زوجته ، أو قصد بهجائه شاعرا آخر وقف ضده او سرق شعره ، على نحو ما صنعه ابن الرومى من كنون هجائياته للبحترى على سبيل المثال ، أو ما رصده من صور ضيقه بابن المعتز وشعره وتحوله إلى هجاء له ولصوره ، أو انصرافه إلى مشاهد كاريكاتورية ساخرة عرف بها على طريقته فى تصوير بخل مهجوه قائلا :

---

(١) ديوان الحماسة لأبى تمام ١/١٣ — ١٥

(٢) المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون •

يفتر عيسى على نفسه وليس بباق ولا خالد
ولو يستطيع لتقتيره تنفس من منخر واحد

ولعل الصورة المتميزة لهذا الفن ، والتى تتخذ نوعا شديد البروز بين الانماط الادبية السائدة ما نجده فى فن « النقيضة الاموية » بكل صورها ومقوماتها ووظائفها ، إلى جانب فحولها الكبار وأسواقها الأدبية وجمهورها ، وموقف العصر منها ، حتى على المستوى الرسمى للخلافة ، ثم موقف الرواة من روايتها ، وكذا موقف شعراء العصور التالية من تلك الروايات ، الأمر الذى يجعلها على درجة خاصة من الاهمية والخطر فى دراسة النوع الشعرى ، خاصة حين يبدو ولبد فترة ما يعكس واقعها ، ويتحول مع نهايتها ، ويضم إلى شرائح تاريخها السياسى والأدبى ابعادا وملامح جديدة .

وما يقال من حدود هذه الأنماط الشعرية يمكن أن ينسحب على الغزل الذى نجده يدور فى عالم بيئات متخصصة ، لا تكاد تتجاوزه او تتحول عنه ، وعندئذ يتجاوز حدود المقدمات التى قد تستهل بها قصائد فى موضوعات أخرى ، أو مجرد الحديث عنه كتعبير عن تجربة شعرية ، إلى أن يصبح سمة حياة حضارية من طراز خاص ، فإذا به يتحول إلى إطار تخصصى تحكمه بيئة معينة ، أو يتخصص فيه الشاعر على نحو ما نلتمسه فى دراسة مدارس الغزل العربى منذ الجاهلية ، سواء ما وجدناه من غزل حسى عند امرىء القيس وطرفة وأمثالهما ، أو غزل الحشماء على طريقة زهير ، أو غزل المتيمين على منهج عنترة ، وهو ما يظهر له امتداد طيب فى إطار متيمى صدر الإسلام ، كما طرحه شعر عروة بن حزام الذى عرف بنسبته إلى محبوبته عفراء ، لتتحول المدارس إلى صور متباعدة ومفارقة تحكيها نسبة الغزل الأموية فى بيئة المدن الحجازية المتحضرة على طراز « المدرسة العمرية » التى تتلمذ على منهجها العرجى والأحوص أيضا ، فى مقابل من ظل متيما فى بيئة العذريين من فريق الشعراء الذين ارتبطت أسماؤهم بأسماء محبوباتهم ، على نحو ما كان من

جميل بثينه ، كثير عزة ، قيس بن الملوح وليلاه ، وقيس بن ذريح ولبناه ، ثم هـذا النمط المتميز الذى مزج بين حس الحضارة والبداوة ، ومثله دو الرمة شاعر الحب والصحراء ، ثم ذلك الامتداد الضئيل لبقايا هـذه المدرسه العذرية لدى العباس بن الأحنف فى العصر العباسى ، وذيوع التيار الحضارى بعد أن لونته حياة الجوارى فى العصر العباسى حتى أصبحت سـمة غالبة على شـعر الغزل فيه مثله مسلم بن الوليد وبشار وابو نواس ومن سار على تساكلتهم وهم كثير .

وفى إطار تحديد المـاهية أيضا نلتقى بضروب أخرى من الشعر السياسى الصريح . والذى يدور فى منطقه الالتزام الحزبى لشاعر ما ، يتبنى قضيه سياسيه يدعو لها ، ويبشر مبادئها ، ويدين لأهلها بالولاء ، على نحو ما يحكيه شـعر الفرق الإسـلامية فى العصر الأموى ، أو شـعر الفرق الدينية التى استمرت لدى المرجئة والقدرية والجبريه والمعتزلة فى العصرين الأموى والعباسى ، هو شـعر تغلب عليه صيغ الصراع . وينطلق من عبادة هـذا الانتماء فى صوره المختلفه ، ليعكس بذلك النظرية ، وليطرح الفكر الذى يدور فى إطار الفرقة التى ينتمى إليها الشـاعر .

وإلى هـذه الأنواع يمكن أن نضيف ضروبا أخرى من الشـعر الوعظى ، أو الإرشادى ، أو شـعر الزهد ، أو شـعر الفتوحات الإسلامية ، أو شـعر الغزوات ، أو ما نظم من شـعر فى أطر تعليمية تاريخية كانت أو غير تاريخية ، وهـذه لها سماتها الفنيـة الخاصـة التى تحكمها ، والتى قد توزعها إلى شـعر ونظم . بالإضافة إلى الشـعر القصصى الذى يمكن أن نبحث فيه عن بعض مقومات فن القصـة على مدار العصور الأدبية المختلفة .

ولعل قدرا من التجاوز قد يسيطر هنا حين نسمى هـذه أنواعا وهى بمثابة موضوعات ، أو أغراض شـعرية فى اصطلاحنا التقليدى يخوضها الشعراء ، ولكن التعرف عليها يظل مطلبا ملحا فى تحـديد ماهية ما يقدم عليه الدارس للتعرف على هويته ؛ وتحديد معالم شخصيته ،

وعندئذ لا يخفى أن نقول إننا أمام الشعر كنوع أدبي يوازي المسرح أو الملحمة أو الرواية أو غيرها من الأنواع ، بل يحسن أن نتأمل جزئيا هذا النوع المحدد الذي يندرج في عالم النظم ، وكذا ما يدور في موازاته في عالم المنثور الفني ، على نحو ما نحدده من ماهية الخطبة ، ومجالاتها الدينية أو الاجتماعية أو السياسية أو الوعظية أو الأخلاقية أو الحفلية ، وكذا مجال الرسالة وأنواعها بين ديوانية أو إخوانية ، وأيضا فن المقامة ، وفن الوصايا والتوقيعات وغير ذلك مما نقدم على تحليله بعد هذا التأمل وذلك التحديد الدقيق للنوع الأدبي .

ويدخل في إطار الماهية بهذا المفهوم الضيق أيضا انطلاق دارس النص إلى علاقته الماهية بالبنيان الأساسي والفكري أو الثقافي للمجتمع الذي يفرز هذا النوع ، أو للمبدع الذي يعرضه ، وهو بمثابة كشف للروابط الخارجية التي تشد النص إلى العلاقات الاقتصادية أو الاجتماعية السائدة في عصره وبيئته ، وكذا مدى تعبيره عن مفاهيم الأفراد السائدة التي يعد هذا النوع مجرد جزئية صغيرة تدخل في نسيجها الكلي العام لتعبر عن أسلوب حياة ، ومنهج تفكير ، ونموذج صياغة وتعبير .

فإذا تجاوزنا تحديد الماهية ، وتعرفنا على شخصية النص ، ومن ثم نكون قد ألممنا بشخصية مبدعه وظروف مجتمعه ، انفتح أمامنا طريق الدرس التحليلي لجماليات النص من الداخل ، وهو ما يحتاج إلى استجماع قدرات الناقد وأدواته اللغوية والأدبية للغوص وراء مدلولاته ، وهنا يحسن أن نلم بمشكلات الأداة من خلال إدراك ما وراءها من مصطلحات ، لابد أن تبدو واضحة في ذهنه ، ولابد أيضا أن ينتزع ما قد يكتنفها من غموض أو لبس ، أو ما يشوبها من صيغ الإبهام ، بمعنى أن هناك ضرورة للإدراك الواعي لمدلول مصطلح مثلا كمصطلح عمود الشعر — مثلا — بمعنى الصورة الفنية بمقاييس القدماء منذ أحاطوها بشروط الإبانة والوضوح وشرف المعنى وصحته وبيان أطراف الصورة ، وجلاء أوجه الشبه وطبائع العلاقة بينها ،

وما أضافه إليها الشعراء على منهج أبى تمام حين تجاوز هذه المطالب حتى اتهم ظلما بما سمى بكسر عمود الشعر العربى .

وما يقال عن عمود الشعر يقال أيضا عن منهج القصيدة ، وضرورة الإلمام بصورتها الكلية فى الإطار الموسيقى الذى تحكمه الأوزان والقوافى ، والموسيقى الداخلية بين الكلمات والحروف ، أو الإطار الشكلى الذى يحكمها كوحدة متكاملة ، لا تكاد تتجزأ أو تتمزق أوصالها ، وعندئذ يبدو التعرف على مدلول المنهج ضرورة حتى لا ينحرف فهم المصطلح إلى مزالق أخرى تخلط بين المنهج وبين مصطلح عمود الشعر أو ما يشبهه من مصطلحات تتقارب فى الدلالة .

أضف إلى هذه المصطلحات حتمية الإدراك النقدى لطبائع المنتلات النقدية ، وما طرح حولها من اجتهادات ، كتحديد مراحل التأثر والتفاعل الحضارى بين المجتمعات فى صوره المادية والفكرية والعقلية ، ثم الواجدانية والشعورية ، وما يستتبع ذلك من دلالات الإبداع فى لغة ما ، وعلاقة ذلك كله بترجمة الأعمال الشعرية بصفة خاصة ، أو بالدراسات المقارنة من هذا الجانب بوجه عام .

ثم تبقى ضرورة التوقف الواعى عند الأنواع الأدبية فى صورها المحددة والمفصلة التى عرضت لها من خلال الدراسات النقدية المتخصصة ، سواء فى مجال التأصيل النظرى ، أو فى مجال الدرس التطبيقى من منطلق التعامل مع النص نفسه ، ثم تأتى إمكانية الباحث فى معالجة ما شاع استعماله من مفاهيم تمس جوهر العمل الشعرى أيضا على مستوى الإدراك الواعى لمفهوم المعاصرة أو التراث . ومقاييس كل منهما ، وحدوده ومنطلقه ، وكذا الإبداع والابتكار ، أو التطور والتجديد ، أو التضمين أو السرقة ، أو العقم أو الجمود ، أو المطارحة والمساجلة ، أو المعارضة أو المناقضة ، أو غيرها من المصطلحات النقدية التى تثار الحاجة إليها فى أى من الأبواب .

ثم قس على هذا الزحام الاصطلاحى أيضا ما قد يلقاه الباحث من مفاهيم ملبسة حول المصطلح ، كما يرد حول كلمة المناسبة التى تتعدد صور معالجتها على الصعيد النقدى فيما يتعلق بالدرس التحليلى الفعلى للنص ، أو قضية الذاتية والغيرية ، وعلاقتها بالنص ، وأثرها فى تحليله أو تقويمه ، وكذا مصطلح الوحدة النفسية . أو الوحدة الموضوعية ، أو العضوية التى قد يفتقدها النص ، وقد يتمتع بها ، أو تحتاج من الباحث إلى الفصل بين افتقاده لها ، أو توافرها فيه ، أو الغنائية سواء ما ينصرف منها إلى معنى الغناء . أو إلى معنى الذاتية حين تقف عند خصوصية الدلالة فى محاكاة الشاعر لنفسه ، أو التغنى بتجاربه الخاصة ، وحكايته لشخصه . وإلى جانب هذا كله يجب على الدارس أن يتأمل طويلا مسيرة القواعد النقدية التى ألح عليها النقاد ووضعوها أمام الشعراء فى ظل ظروف تاريخية ومنهجية معينة ، وكيف تجادل معها الشعراء ، سواء من منطلق الانصياع لها ، أو الانقسام ازاءها تمردا وخروجا عليها ، إلى جانب ما طرح حولها من حوارات قديمة ، أو حديثة . على نحو ما كان من نقد الشعر لدى قدامة ، أو عيار الشعر لدى ابن طباطبا ، أو منهاج البلغاء عند حازم القرطاجنى ، أو غير ذلك من مناهج القدماء . وأساليب معالجتها فى دراسات المحدثين .

وعلى الدارس أيضا أن يتوقف أمام العصر موضوع الدراسة . فى محاولة للإحاطة بالقضايا الهامة التى شغلته ، والتى تبدو من الأهمية له بمكان ، إذ لا يجب لدارس القصيدة الجاهلية أن يغفل مواقف النقاد ، وكذا رؤى مؤرخى الأدب — مثلا — إزاء قضية التدوين والتداول الشفاهى ، أو رحلة الشعر الجاهلى إلى المرحلة العباسية وما بعدها ، أو مشكلة اللغة واللهجات القبلية ، أو بدايات الانقسام اللغوى فى زحام الأعاجم وتعدد المستويات اللغوية ، أو القصيدة والمقطوعة ، أو الرجز والشعر ، أو مشكلات البحث حول حول أولية القصيدة الجاهلية أو عصورها الداخلية التى يمكن تصنيفها من منظور ظنى أو يقينى ،

حربى أو فنى ، أو قضية الانتحال وما دار حولها من جدل وحوار .
أو مشكلات التمرد أو الاغتراب والرفض الاجتماعى . فلا شك أن
إقدام الدارس خلوا من أى من هــذه القضايا يدفعه إلى خوض ضرب
من المغامرة لا يؤمن جانبه . ولا يطمأن إلى نتائجه ، حين يدفعه إلى
التورط فى فهم النص الجاهلى . وهو ما ينسحب أيضا على بقية العصور
الأدبية ، كأن يتوقف أمام دلالة مفهوم النقيضة مثلا وربطها بالعصر
الأموى بالذات ، أو نظريات الفرق السياسية أو الإسلامية فيه ؛
أو مصطلحات الدرس الأدبى حين تتعلق بجيل ما ؛ كأن يتأمل تلك الفروق
الدقيقــة بين مدلول اللهو والمجون مثلا فى العصر العباسى ، وبين
اتجاهات الزندقة ســواء فى صورتها المذهبية أو الحضارية ، وكذا
الشعوبية فى مظهريها السياسى والاجتماعى ، وأيضا إدراك الفواصل
الدقيقة بين دلالة مصطلح الزندقة وما قد يتزاحم معه على تشــابه
أو تقارب مع مصطلحات الإلحاد ، أو فلسفة الدهرية ، أو مقالات
الإســلاميين ، أو جدل أهل الكلام حول فلسفة الاعتزال ، أو غيره
من الفرق الإســلامية التى شغلها الحوار حول القضايا الدينية عن
جبر واختيار وإرجاء وغيرها .

وهو ما ينسحب أيضا على التفرقة الدقيقة بين دلالات المصطلحات
فى دراســة موضوع محدد كموضوع الزهد ، ومحاولة تبين الفاصل
بينه وبين التصوف ، أو حتى فى دراسة الزهاد أنفسهم بين نزعتى
التطرف والاعتدال ، وكذا المتصوفة بين الطلائع منهم وبين الغلاة ،

مع ضرورة الدخول فى عالم المصطلح لمعرفة الدلالات الجزئية
التى يتعامل من خلالها أهلها ، إذا لا يمكن فهم التشيع والغرض وراء
خفايا نصوصه إلا بمعرفة دلالات المصطلح داخل الفرقة نفسها .
كما فى مفهوم العصمة والألوهية : والإمامة ، والرجعة ، والتناسخ ،
والحلول ، والمهدى المنتظر والتقية ، وغيرها ، وكذا الاعتزال وما يرتبط
به من مدلول التوحيد ، والعدل الإلهى : والجبر والاختيار ، أو الأمر
بالمعروف والنهى عن المنكر ، والمنزلة بين المنزلتين ، وغيرها ، وكذا

لدى المتصوفة حول التوحد ، أو الحلول ، أو الفناء ، أو الشفافية وغيرها من مصطلحات تعد جزءا من فلسفة الاتجاه وتحديد أبعاده ، ويجب البحث وراء مدلولاتها فى هــذا الإطار الخاص وصولا إلى تعميم درسها فى إطار الظاهرة الأدبية .

فإذا أضفنا هــذا الإدراك للمصطلح وما وراءه . وهى ليست مسألة استقرائية هنا ، بقدر ما تبدو مجرد نماذج يحسن للدارس الرجوع إليها والإلمــام بها ، إذا أضفنا إليها ضرورة فهمه للأداة ـــ كما رأينا آنفا ـــ فى دراســـة جماليات النص من الداخل . والإلمــام بصور الاتســاق على مستوى الحروف والكلمات والجمل ، وتفاعل الصور ، واكتمال الإيقاع الصوتى ، أمكن أن نطمئن إلى أدوات الدرس التى يمكن من خلالها أن يقف الدارس عند تحليل النص ، إذ يمكنه آنذاك فقط التأريخ له ، وأن يقدم على تقويمه فى صورة هادئة تقربه من عالم المدرســـة الموضوعية فى النقد .

ومن تحديد المــاهية والأداة تتراءى الوظيفة رهنا بإمكانات الدارس على إدراك طبيعتها وتحديدها اســـتنتاجا من زحام المــادة النصية ، وضرورة من خلاصة تعرفه على أنماطها المختلفة ، بمعنى أن ناقدا ما لعمــل فنى لابد أن يكشف لنا عن طبائع تلك الوظيفـــة ، أو الوظائف المنوطة بهذا العمــل ، والتى ربما أعرب عنها المبدع بشكل مباشر ، أو حاول الناقد استكشافها ببراعته ، وهو ما قد يردنا إلى المداخل المتعددة اللازمة للدراســـة الأدبية : بين مدخل تاريخى يبدو ضروريا لاحتواء النص فى إطار ونتائجه المتداخلة مع عصره وظروف مجتمعه ، وما حول ذلك المجتمع ، أو الفلسفى الذى يستغرق العمق الذاتى فى تجارب الأفراد أو الجماعات أو الأمم بما يكفى لطرح نظرياتها وفلسفاتها إزاء الوجود أو العدم أو القيم . أو المدخل النفسى الذى يبدو ضرورة ملحة ومفروضة لفهم وإدراك عقدة ما لدى الشاعر ، أو حتى فى تفسير موقف الشخصية السوية من خلال أبعاد التجربة التى تصورها ، أو المنهج الجمالى الذى توقفنا حوله فى تناول مسألة

الأداة ، او الأخلاقى الذى ينعكس من منطلق الحس الفردى إلى الحس الجماعى ، أو ما يرتبط منهما بقضية الالتزام فى ثوبها الأخلاقى، أو ثوبها الاجتماعى العام ، من خلال تفاعلات الأنا مع الجماعة ، أو من خلال بقايا تميز تلك « الأنا » وسبقها أو تفردها .

فمن خلال درجات هذا الدرس يمكن للدارس أن يتوقف عند الواقع النفسى للمبدع على مستوى القصيدة ككل . أو على مستويات الصور الجزئية ، ومن ثم تتكشف له الأبعاد المعرفية ، وتتبدى الأطر الفكرية للفرد والجماعة . ويظل الارتباط واضحا بين الجانبين المعرفى والنفسى ، إلى جانب إدراك الحس الإنسانى العام ، والظرف التاريخى ، وتحليل السياق الاجتماعى للنص .

وقد ترد هنا جوانب أخرى استنتاجية هى الدراسة التحليلية للنص . كأن يتوقف الدارس عند غموض أو لبس فى فهم بيت ما ، وإذا هو فى مأزق لا ينقذه منه إلا الإطلاع على بقية هذه المداخل من إدراك لطبيعة الفكر الأسطورى أو الحياة الأسطورة فى سياق ظرف تاريخى بعينه، على نحو ما يحتاجه دارس الشعر الجاهلى مثلا من ضرورة الإدراك لهذه الأساطير ربطا بفكر بيئتها وعالمها وعصرها ، فهى تمثل بقايا أبناء غامضة تعاورها الناس منذ عبادتهم للأوثان ، وتقديمهم طقوس الولاء والأضاحى لها . أو ضرب القداح قريبا منها . أو اعتقادهم فى شياطين الشعر ووادى عبقر ، أو معازف الجن فى جوف الصحراء الممتدة إلى غير نهاية يرونها ، أو محاولة تسخير عالم الأرواح ، او ما كان من أمور الكهان وسدنة المعابد وطلاسم العرافين ؛ ومن ذلك التقرب للآلهة من أصنام وأوثان بالقرابين وعبادتها إلى جانب ذلك الفكر الطوطمى الذى تكشفه قداسة ذلك المجتمع الجاهلى — مثلا — الغزال أو الإبل ، وخاصة الناقة التى أخذت إيقاعا خاصا متميزا خاصة فى تصورهم لناقة نبى الله صالح على نحو ما أطلعهم عليه القصص القرآنى . أو عبادة الشجر ، أو طوطمية بعد الأسماء مثل عبد يغوث ، عبد مناف ، عبد شمس ، وغيرها من أسماء . وكذا ما ارتبط

بشريعة الغزو مثل فكرة الهامة أو الشبح أو الصدى وما يترتب عليها من خيالات شعرية[1] .

فلابد إذن من إدراك الدارس لدلالات هذا الحس الأسطورى ، والتوقف عند ملامح فكرة الألوهية ، أو البطولات التاريخية الخارقة للعادة ، أو علاقات الإنسان بالموجودات ، لتكون واحدا من المداخل الضرورية للدراسة الأدبية الشاملة للنص .

ومن خلال مجمل هذه المدركات المعرفية يمكن لدارس النص أن يؤرخ له ، ويحلله ويقومه من خلال فهمه لمعنى التأثير والتأثر ، وإدراكه القواسم المشتركة بين الشعراء ، والمعطيات الضرورية لتسجيل صور التميز للقصيدة الواحدة ، أو للنوع الشعرى بين بقية الأنواع .

ثم تبقى نقطة أخيرة حول الدارس نفسه ، كيف يوظف أدواته فى استكشاف كل مواطن النص ، وتحليل كل جوانبه من خلال هذا الكم الثقافى المتعدد الجوانب من ناحية ، ثم تحديد المنهج الذى سيأخذ به فى درسه من ناحية أخرى . وهو ـ آنذاك ـ يبدو ناقدا للنص ، ومؤرخا له ، ودارسا لصاحبه ولعصره ، ومحددا لسياقاته الاجتماعية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والفلسفية والأخلاقية ، والفنية ، ومن ثم كان تسلحه بأطراف من هذه العلوم ضرورة تضاف إلى عمق تخصصه فى إلمامه بالجوانب البلاغية والنقدية واللغوية جميعا .

ويبقى عليه أيضا أن يحدد المدخل الأساسى الذى سيدخل إلى النص من خلاله ، وهل تستغرقه تلك الرؤية التحليلية أو النفسية أو غير ذلك من المناهج الأخرى على المستوى البنيوى أو الاجتماعى ، أو الاسطورى ، أو غير ذلك بما يكفى لاستكشاف جوانب النص كلها فى نهاية الحوار النقدى .

---

(١) أنظر دراسة مصطفى الشورى بعنوان « الشعر الجاهلى ـ تفسير أسطورى » .

الفصل الثالث

أصول المعارضة الشعرية

١ — المعارضة وعلاقتها بأصول الحركة الأدبية .

٢ — أصول المعارضة :

ضرورات الدرس — أسلوب المعالجة

السمات الفارقة والمشتركة .

ولعل الصورة التطبيقية التى تطرحها فكرة المعارضات الشعرية تنتهى بنا إلى دعم ما انتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجا بين التراث والتجديد ، ضمانا للتواصل الفكرى بين الشعراء ، وتأكيدا لفكرة الأصالة من خلال استمرارية هذا التراث . ومحاولة الإضافية إليه والابتكار فى صوره المطروقة ، وتجاوز مراحل الجمود أو العقم ، وإثبات وجود « الأنا » المبدعة ، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجا لتفاعلها مع واقعها ، أو حتى توحدها معه ، ولعلها تمثل الترجمة الحقيقية لما يجب طرحه حول طبيعة النص الأدبى ومناهج دراسته على مستوى ماهيته وأداته ووظيفته ، إذ يظل هذا الكم من الأدوات بمثابة الوسائل اللازمة لدراسة النص أصلا . وربما ازداد هذا اللزوم حين يوازى بين النص وغيره من المعارضات الشعرية ، عندها تبدو الحاجة ملحة إلى أن يقول الناقد كل شيء حول أى من النصين حتى لا يجور على أحدهما على حساب الآخر أو لحسابه .

وربما ازاد الأمر أهمية حول التفاصيل والمصطلح إدراكا للفواصل الدقيقة بين الأصل والفرع ، أو بين الأسس الأولى وما أضيف إليها ، وحجم هذا وذاك ، بما يتوقف عند الخيوط الرفيعة التى تفصل بين العملين ، أو ترصد مناطق الجمود والنمطية ، أو الابتكار والإضافة بين الشاعرين المتعارضين ، الأمر الذى يطرح علينا ضرورة تأمل بعض نماذج من المعارضات الشعرية التى تتعلق بحس التواصل الحتمى من خلال الإعجاب بالقديم ، والتصريح بهذا الإعجاب . وتسجيل الشغف به فى تلك النماذج الصريحة التى تتجاوز فكرة التأثر التراثى ، حين تصبح الفكرة أو الصورة قاسما مشتركا بين الشعراء ، وتدخل ضمن نسيج الفكر العام الذى يصدر عنه الشاعر ، دون وقف مؤكد عند شاعر ما بعينه فى كل الأحوال ، ذلك أن المادة التراثية ــ بهذا الشكل ــ تظل

ـــمة مشتركة لا نعرف لها حدودا ، وإذا عرفناها لا نستطيع الزعم فيها بمنطق المعارضة التي ينبغي أن تتجاوز فكرتها البيت الواحد أو الأبيات القليلة التي تحتوي تلك المعاني المشـــتركة ، وكأنها فقدت خصوصية الإبداع وسقط منها اســـم الشاعر ، لتدور في مجال جماهيري عام تصبح فيه مطروحة لكل من يعيد تصويرها على طريقة الجاحظ في مقولته المشـــهورة بأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي والبدوي والحضري ، ليبقى للشاعر منها قدرته على النسج والتصوير ، وحسن الصياغة والعرض بما يكفي لإبراز عناصر الإبداع والتجديد والإضافة من قبل شاعر . أو على منهج الأستاذ العقاد في مقدمة ديوانه (عابر ســـبيل) حين تستوقفه كل معطيات الحيـــاة اليومية ، ليختار منها إحدى الشرائح لتكون موضوعا لتفاعله وتصوير تجاربه من خلالها ، وهنا يتحول الفن إلى اختيار إيجابي لشريحة ما على نحو ما عرضناه تفصيلا من قبل .

يبقى للشاعر إذن أن يأخذ من هـــذا التراث باعتباره ابنا له كبقية الأبناء ، ومن حق الابن أن يعيش في ظل خير أبيه قبل أن يرثه ، ثم له أن يرثه بعد ذلك ، ومن هنا تظل الصور التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها في ذاكرة الشاعر ، بل من خلال استقرارها لديه في لا وعيه لتظل جزءا لا شعوريا . وهي ـــ آنذاك ـــ ملك له وحق مباح ، ولدينا في مصادرنا الأدبية جهد رائع حول التأصيل للصورة ، أو التدرج الزمني معها في دائرة هـــذا الإبداع بحثا عن الأصول ومقومات الابتكار ، على نحو ما نراه في كتاب ابن قتيبة (المعاني الكبير) وكذا في كتاب (الأشباه والنظائر للخالديين) إلى غير ذلك من شروح المختارات الشعرية وحواشيها كما هو في شروح المعلقات أو الأصمعيات أو جمهرة أشـــعار العرب .

أضف إلى ذلك زحام المواقف الأدبية الذي طرحته دراســـاتنا النقدية القديمة في دوارها حول البيت الشعري ، والاعجاب به وحدة فنية . والبحث عن سيرورته وصداه في إبداع من جاء بعد صاحبه من الشعراء .

وهى ظاهرة تبدو من الشيوع والعمومية إلى حد كبير على نحو ما يتكرر لدى ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ، أو المرزبانى فى الموشح ، أو الحصرى فى زهر الآداب ، أو المبرد فى الكامل ، أو ابن عبد ربه فى العقد الفريد ، أو فى الموازنه بين الطائيين للآمدى ، وغير ذلك من المصادر التى أفادت هذا التراث الأدبى بما رصدته من مادته ، وما استكشفته من قدرة تلك المادة على البقاء والاستمرار فى صور الشعراء ، وإن لم تشغل بالقطع بتحليل أحجام الأصول والإضافات، بقدر ما شغلت بخط أساسى تردد فيها حول البيت الشعرى باعتباره الوحدة الأساسية للإبداع ، ومن ثم يعد الوحدة المساعدة على إصدار الحكم لها ولصاحبها ، فإذا بك أمام أشعر بيت قالته العرب فى المدح أو الهجاء أو غيره من موضوعات .. وإذا بك أمام أفضل الشعراء النابغة إذا رهب أو امرؤ القيس إذا رغب .. أو ما إلى هذا وذاك من أحكام تتجاوز الضوابط النقدية التى يجب ألا تسلم بتلك الأفضلية المطلقة . وثمة فرق كبير بين إطلاق الحكم وتقييده ، هو نفسه الفرق بين صيغة التفرد وصيغة السبق الفنى ، ولا شك أن المعارضة ستظل لصيقة بهذا السبق لا بذاك التفرد .

ومن هنا يظل موضوع المعارضة فى حاجة إلى طرق جديد ، وتناول خاص ، باعتباره مجالا خصبا لهذا التواصل ، ونموذجاً لدعم فكرة الأصول الحتمية لحركة الأدب ، ومحاولة إحياء ذاكرة الأمة من خلال تراثها فى عصورها المختلفة مخافة أن يضيع فى غياهب النسيان، كما يظل الحديث عنه بمنأى عن فكرة الأخذ أو السرقات الأدبية ، فلهذه مجالات أخرى يمكن ان نتأملها فى مظانها الكبرى ، كما طرحتها الدراسات النقدية التى يمكن تلمسها فى دراسة إحسان عباس وطه إبراهيم وغنيمى هلال ومصطفى هدارة ، إلى جانب المصادر التى شغلت بهذا الاتجاه ، والتى جمع من خلالها حازم القرطاجنى فكره حول السرقات الأدبية ومقاييس الإجادة والتميز لدى الشاعر فيما أسماه بالمعانى العقم التى تظل ملكا خاصا لمبدعها دون أن تنخرط فى زحام القواسم المشتركة بين الشعراء .

وعلى هـذا يظل موضوع المعارضة مفارقا لكل هـذه الاتجاهات مفارقته لفكرة النقيضة الأموية . التى التزمت بشروط واضحة تعد ضربا من المعارضة ، وتدخل فى إطارها من اوسع الأبواب . ولكنها قد تضيق نطاقها بحكم دورانها فى إطار هجائى معين له ظروف إبداعه . وجمهور إنشاده . وأسواقه الأدبية الخاصة . ومقومات فنية محددة ، ووظائف تلقى على عاتق شعرائه من قبل السياسة الأموية .. كما تظل له حدوده التاريخية التى تموت بموت دولة بنى أمية ؛ ويتحول الهجاء إلى نماذج سياسة تتجاوز فكرة العصبية القلبية والأحساب والأنساب ، إلى صراعات بين العرب والعجم . يتناولها الشاعر فى ظلال الفكر الشعوبى ، الذى خرج عن فكرة المواجهة والمناقضة التى عرفتها الهجائية الأموية فى صورة « النقيضة » . أو ما سبقها من نقائض فى عصر صدر الإســلام أو حتى منذ الجاهلية .

واستكمالا لصــورة النقيضة قد نجد لهـا امتدادا فى محاولة لإحيائها على المستوى الفردى ، على النحو الذى يتردد فى القرن الثالث بين ابن المعتز ثم تميم بن المعز ، وإن اختلفت بينهما صورة المواجهة هـذه على مدار فاصل زمنى يمتد إلى أربعين سنة تقريبا . ولكن تميما قصد إلى إفحام ابن المعتز . فبدت النقيضة لديه ضربا من الصراع الســياسى الذى يعكس الموقف بين فرعين حاكمين ، كما بدت بمثابة كشف عن صراع دينى بين سنى وشيعى ، خاصــة أنها صدرت عن أميرين يضمنان لها التكافؤ . كما كان لدى فحول النقيضة الأموية من قبـــل .

من هنا نظل النقيضة محتفظـــة بكيانها المتميز كفن من فنـــون المباريات الأدبية ، أو صورة من الأدب المذهبى . أو إحدى تراجم الصراع الســـياسى . وهو ما يبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التى يظهر فيها الاتساق والإعجاب . لا الخصومة والعداء والصراع ، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد فى القصيدة تجاوزها الرغبة فى

إفحام المعـــارض ، أو إظهار ضعف شـــعره ، أو إهـــدار مكانته ، أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه ، او ضمان إفحام خصمه .

وبذا تظل للمعارضات الشعرية خصوصيتها الفنية إذا ما إنفصلت عن بقية المحاولات التى تشبهها فى لغـــة التداول بين الشعراء ، على النحـــو الذى تحكيه لنا الأخبـــار والروايات ، على ما قد يدور بين الشاعرين فى مجال التنافس والتبارى من ترجيح النظم على البديهة والارتجال ، وكأن هـــذه المنطقة ــ منطقة البداهة ــ تظل أساسا لذلك التبارى ، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية .

وعلى منهج الارتجال هـــذا قد ترد صور من الرسائل الشعرية المتبـــادلة بين الشـــعراء ، وهذه يمكن أن يســـير بعضها فى إطار المعارضات إذا توحدت بين الشاعرين الأطر الشكلية للقصيدة ، وتشابهت التجارب ، ومن ثم يبدو الشاعران كأنما قصدا بالفعل إلى هذا الضرب الفنى من ضروب الإبداع الشعرى ، ســـواء فى ذلك كانا متناقضين فى عالم الهجاء ، أو خرجت الرسائل المتبادلة إلى موضوعات أخرى . ولعل شاعر الرسائل ــ بهذا الشكل ــ يقترب مما رصد فى دواوين الشـــعر العربى من شـــعر الأندية الأدبية التى يتواجه فيها الشاعران ، ويصبح النظم أساساً للتعامل بينهما ، وإن شئت فقل هو أساس لهذا التبارى الفنى الذى اتسع مجاله باتساع هـــذه الأندية وكثرتها خاصه فى العصر العباسى .

كمـــا ظهر أيضا شـــعر المطارحات أو المساجلات وهـــذه تبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى مجرد المعارضة الشعرية ، ذلك أن المطارحة غالبا ما تستهدف الإفحام الذى به تكتمل سور المناظرات بين المتكلمين حيث يزدحم عالمهم بالبحث الدائب عن الحجج والأدلة والبراهين ، ويظل مسيطراً على ذاكرة الشـــاعر النيل من خصمه ، فهى فى عالم الخصومة هـــذا تبدو قريبة إلى النقيضة الأموية .

فإذا ما خرجت المعارضة الشعرية من كل هـذه الأبواب خروجها أصلا من باب الأخذ أو السرقات أو أن تظل مجرد ضرب من ضروب التأثر التراثي الذي يصحبه مسخ أو تشويه للأ د ال الأولى ، ظلت لها مقوماتها وأصولها المتميزة ، وكذا تظل دلالتها الخاصة سـواء على الصعيد النفسي لدى الشاعرين المتعارضين ، أو على مستوى الدلالة الزمنية لنظم كلتا القصيدتين ، فربما ظهرت انعكاسات الرغبـة في المعارضة صريحة لدى الشاعر ، على النحو الذي عرضه شوقي حين اتخذ من البحتري له سميرا ونديما ، ووزع مصادر العظة بينهما لتكون مبررا واضحا لمعارضته إياه في قوله في السينية :

وعظ (البحتري) إيوان كسرى

وشفتني القصور من (عبد شمس)

وعند غير شوقي سنجد المسألة ترتد بنا إلى نماذج تراثية رائعة لم يغب فيها حضـور المتقدم عن العالم الإبداعي لدى المتأخر من الشعراء ، فلا يشترط فيها — حينئذ — عنصر المعاصرة ، ولا يتطلب فيها المواجهة الصريحة ، بقدر ما يبدو الموقف مطروحا من هـذا المنظور النفسي للشاعر من خلال موقفين :

الأول : يتعلق بوجه التشابه بين التجربة الشعورية التي عاشها الشاعر المتأخر ، وبين التجارب التي سبق إليها فيجد نفسه مدفوعاً إلى صاحبها ، مشدودا إلى شعره ، يستلهم معانيه وأفكاره ، ويطرح من خلالها صوره ومواقفه دون أن يخشى اتهاماً له بالسطو أو السرقة .

والثاني : يتعلق بذلك الإحساس الكامن في وجدان الشاعر بحقه في تملكه لهذا التراث الذي ينتزع منه ما يشـاء دون خوف أو وجل . فله أن يقتبس ويضمن ، وله أن يعارض ويحاكي إشـباعاً للرغبتين المتداخلتين في نفسه في آن واحد .

وقد حاول الأستاذ الشايب وضع الحدود الفاصلة بين المعارضة والنقيضة من هذين المنطلقين بالتحديد في حواره حول المعارضة في الشعر التي يحددها بأن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية ، فيأتي الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة في منهجها وصياغتها ، فيقول قصيدة من بحر الأول وقافيتها ، وفي موضوعها او مع انحراف عنه يسير أو كثير ، حريصا على أن يتعلق بالأولى في درجته الفنية ، أو يفوقه دون ان يتعرض لهجائه أو سبه ، ودون أن يكون فخره صريحا علانية .. فالمعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب أو المعترف ببراعته ، ومناط المعارضة هو الجانب الفنى وحسن الأداء ، وليس هـذا التساب القبيح . ولا يلزم أن يكون المتعارضان متعاصرين بخلاف المناقضة في ذلك ، وإن اتفقا في وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالبا ، وفي أنهما فنا المنافسة والمبارزة بوجه عام[1] .

فإذا أضفت إلى هـذا أن الامتداد التاريخي للفن لا يرفض هـذه الأنسقة المستمرة التى تجسدها المعارضات ، استطعت تبريرها حتى في غير الشعر ، إذ نجد منها ضروبا أخرى مطروحة في فن النثر ، على النحو الذى يلهج به أصحاب المقامات ابتداء من فترة ظهورها لدى بديع الزمان الهمذاني ، إلى من تتلمذ عليه فيها ، على طريقة الحريري ، إلى ما شاع منها في كل عصور الأدب ، فلم يكد يخرج عن معالمها الكبرى التى وضعها مبدعها الأول ، ولم يجد المعارض حرجا في أن يلجأ إلى باب المقامة من نفس المنطق الذى نراه لدى البديع .

ولعل أدوات كثيرة تلزمنا في دراسة نماذج المعارضة ، وهي ما تفرض علينا الحوارات النقدية السابقة ، إذ يبدو ملحا منذ البداية البحث وراء طبيعة التجربة التى تحفز الشاعر إلى البحث والتنقيب قبل الإبداع ابتداء ، لاستكشاف طبيعة تفاعل الشاعر مع موضوعه وتجربته ، وكيف يتجادل معه منذ الاختيار إلى الصياغة إلى التأثير فيه . هـذه واحدة ، تكملها صورة الحدث التاريخي قد يترك صدى بارزا

---

(١) راجع تاريخ النقائض للأستاذ الشايب ٦ وما بعدها .

لا ينسى فى نفس الشـاعر ، وكأنما حفر فى ذاكرته ، سـواء بدا لنا هـذا التاريخ فى حدوده الضيقه من خلال تجربة الشـاعر نفسه ، أو من خلال مجتمعه فى اتسـاع مجال تلك التجارب ، وبذا تستكمل الصورة من خلال تسريح ذلك الواقع الاجتماعى الذى يلتحم بشـدة مع الظرف التاريخى التحامه بالشـاعر نفسـه ، ويظل جزءا منـه لا يتجزأ .

ولذا يبدو من الضرورة بمكان أن نتعرف على ما يخصنا من تجارب الشـعراء ، وظروف عصورهم ، وذوق جمهورهم ، وطبيعة الإدراك الأدبى لمدلول المعارضة فى بيئته الفكرية قبل اقتحام منطقة الدرس الواعى لأصـداء حس فى حس آخر ، أو حتى فى عبقرية أخرى ، أو إدراك ووجدان فى إدراك ووجدان آخرين ، بصرف النظر عن الحواجز الزمنية التى قد يطول أمدها فتفصل بين الشاعرين المتعارضين. وتبدو المكتبة العربية فى حاجة إلى نماذج كثيرة من أشباه هذا الدرس ، لا يمكن أن يفى بها هـذا البحث ، ولا يستطيع الباحث ادعاء ذلك أو الوفاء به ، بل يظل مجـرد محاولة لاستكشـاف الطريق الذى سبقه إليه محاولة عميقة يسـهل تلمسها فى دراسة الدكتور زكى مبارك فى الموازنة بين الشـعراء ، ولكن الأمر مازال فى حاجة إلى معاودة درس بعيـدا عن ذوبان الناقد فى شـعر هذا الشـاعر أو ذاك ، أو تحويل القضية إلى عرض لانطباعات الناقد إزاء ما يقرأ ، أو على حد تعبير الدكتور زكى نفسـه فى نسيان الناقد لنفسه وشخصيته وتعامله بحواس الشـاعر ، موضوع درسـه ، وتأمل خطرات النفس ولفتات القلب لدى كل شـاعر[1] .

فلعل هـذه المحاولة تعد خطوة أخرى على الطريق تتلمس الجديد فى الأبعاد المجهولة بمحاولة استكشاف الصور وعناصر المعارضـة ، من خـلال درس تحليلى موضـوعى لأوجه الالتقاء أو التباعد بين

---

(١) الموازنة بين الشعراء (زكى مبارك) .

الشاعرين ، وتفسير ذلك طبقا لمقاييس الإبداع المختلفة ، وكذا التجارب من خلال تنوع حركة العصر الأدبى .

من هنا يحسن أن تظل دراسة الدكتور زكى مبارك بمنأى عن هذا الدرس التحليلى ، أو — بمعنى أدق — أن يظل هذا الدرس بعيدا عن منهجها ، لعله بذلك يضيف إليها بعدا ، أو أبعادا جديدة تستحق التسجيل ، وإلا فقد أهم خصائصه فى ارتياد موضوع سبق إليه ، فبدا له معارضا أو منه مقتبسا ، وأحسب أن باحثا لا يستريح إلى هذا فى بحثه ولا يجب أن يقنع به مبررا لدراسته . بل تظل الرغبة فى الدرس دافعاً إلى ارتياد الطريق من خلال دليل متميز تفرضه عليه طبيعة المادة من خلال دواوين الشعراء معروضة على المفاهيم النقدية المحددة لفكرة المعارضة ، بعيدا عما يشبه أحاديث المعارضات من دراسات ترقى أحيانا إلى كشف معالم التأثير والتأثر ، والتفاعل بين عصور أدبية محددة ، كما فعل الدكتور عزيز فهمى فى دراسته حول الموازنة بين الشعر فى العصرين الأموى والعباسى[1] ، فكانت أقرب إلى دراسة المؤثر التاريخى فى النص وكيف ترد الأشباه والنظائر فى حدود الأبيات الشعرية التى تتردد عبر رحلة الشعر بين الأموية والعباسية ولا علاقة لها مطلقا بالدراسات المقارنة ، أو نحو ما فعله الأستاذ عباس حسن فى موازنته بين المتنبى وشوقى فى إطار رؤية محددة سيطر عليه فيها الحس اللغوى قاصداً إلى تسجيل الزعامة الأدبية لشوقى من منطلق البحث وراء تراثه ، وكشف أسلوبه فى استيعابه ، لا فى إطار المعارضات الشعرية التى تستوقفنا فى القصيدة كاملة ، بل تظل الدراسة أقرب ما تكون إلى التناول الجزئى للأبيات المتشابهة أو الصور المنقولة المكررة ، فى إطار جامع لموضوعات الشعر التقليدية[2] .

---

(١) المقارنة بين الشعر الأموى والعباسى فى العصر الأول .
(٢) الموازنة بين المتنبى وشوقى .

ثم تأتى دراســة خاصة بتاريخ المعارضات فى الشعر[1] لم تبعد أبدا فى منهجها عن أســلوب الجمع لكم هائل من الصــور الجزئية المتشابهة بين الشعراء على مدار العصور الأدبية المختلفة دون الالتزام بتتبع خط منهجى واضح يحدد للمعارضة معناها الذى يضبط ما يدخل فى إطارها من قصائد ، إذ تظل هــذه الحدود بمثابة حارس يحمى الفكرة ذاتها ، ويؤدى إلى حصر المواد المتشابهة بين الشعراء على مستوى من الفن تعرضه الصورة الكلية للنص من ناحية ، وكذا لوحاته الجزئية المتداخلة من ناحية أخرى • وهو ما يزداد تأكيدا من خلال مراعاة الوقوف عند النماذج التطبيقية التى تخدم الظاهرة وتدعمها بالدليل النصى ، ومنها ــ أى هــذه النصوص ــ ما قد يمتد ليشمل أكثر من مرحلة تاريخية ليصبح موضوعا لمعارضات كثيرة لا معارضة واحدة ، على نحــو ما تمتعت به لامية كعب بن زهير والتى عرفت بالبردة من معارضات تلتها منذ عصر بنى أمية ، واستمرت معارضتها بعد ذلك لدى البوصيرى أو شوقى أو غيرهما فى العصر الوسيط ثم الحديث ، ويكفى أن نتوقف سريعا عند بعض منها على سبيل الذكر لا الدراسة ، وذلك لكثرتها المتميزة ومنها :

معارضة الأخطل للامية كعب وهى معارضة جزئية لها على مستوى شــكل المقدمة[2] •

ومعارضة محمد بن أبى العباس الأبيوردى (ت سنة ٥٠٧هـ ومطلع لاميته :

خاض الدجى ورواق الليل مسدول

برق كما اهتز ماضى الحد مصقول

---

(١) تاريخ المعارضات فى الشعر العربى (محمد قاسم) •

(٢) يمكن الرجــوع إلى تحليلها فى كتــاب « القصــيدة الأموية للباحث » ٢٤٨ وما بعدها •

ومعارضة الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ) ومطلعها :

أسماء لي بالأوى والقلب متبول
نجدي برق بنار الحب موصول

ومعارضة الفيروزابادى (ت ٨١٧ هـ) ومطلعها :

هل حبل عزة بعد البين موصول
أو بارق الوصل بعد البين مأمول

ومعارضة القلقشندى المصرى (ت ٨٢١ هـ) ومطلعها :

سيف العيون على العشاق مسلول
وصارم اللحظ مسنون ومصقول .

ومعارضة شمس الدين محمد بن جابر الأندلسى (ت ٧٨٠ هـ) :

بانت سعاد فعقد الصبر محلول
والدمع فى صفحات الخد مبذول

ومعارضة ابن نباتة المصرى (ت ٧٦٨ هـ) ومطلعها :

ما الطرف بعدكم بالنوم مكحول
هـذا وكم بيننا من ربعكم ميل

ومعارضة البوصيرى (٦٩٥ هـ) ومطلعها المشهور :

إلى متى أنت باللذات مشـغول
وأنت عن كل ما قدمت مسئول

فى كل يوم ترجى أن تتوب غدا
وعقـد عزمك بالتسويف محلول

وتظل المعارضات شديدة الصراحة فى موقفها من لامية كعب ، ولم يجد فيها الشعراء غضاضة فى الإضافة كلما أمكنهم ذلك ، وأيضا تزاحموا على التصريح بالمعارضة على حد تعبير ابن سيد الناس العمرى إذ يسمى قصيدته :

عدة المعاد فى عروض بانت سعاد ومطلعها :

قلبى بكم يا أهيل الحى مأهول
وحبله بأمانى الوصل موصول

وكذا معارضة أبى حيان الأندلسى (ت ٦٨٣ هـ) إذ سمى قصيدته : المورد العذب فى معارضة قصيدة كعب ، ومطلعها :

لا تعذلاه فما ذو الحب معذول
العقل مختبل والقلب متبول

ومعارضة الفيروزابادى التى أسماها « زاد المعاد فى معارضة بانت سعاد » :

على ما يبدو — بداهة — فى اختيار أى من هذه المسميات من قبيل التبرك بها ، أو التفاؤل بالاقدام على معارضتها باعتبار مجالها الخاص بالمديح النبوى ، سواء أنسبت التسمية إلى شاعرها الأول كعب أو إلى محور مقدمتها التى عرفت بها « بانت سعاد » .

وليس هناك ما يمنع لدى المعارض من أن يسجل إعجابه الصريح بمديح الشاعر الذى يعارض قصيدته ، وبدت الظاهرة مرددة حول مكانة كعب بالذات على النحو الذى مال إليه البوصيرى حين يصرح بهذا الإعجاب فى قوله :

وما على قول كعب أن توازنه
فربما وازن الدر المثاقيل

وما تعادله حسنا ومنطقها
عن منطق العرب العرباء معدول

وحيث كنا معا نرمى إلى غرض
فحبذا ناضل منا ومنضول

هـذا بالإضافة إلى تناوله الصريح أيضا لمنهج كعب حتى فى تصويره غزوات رسول الله ﷺ وموقف أصحابه من نصرته أمام صور إيذاء المشركين . وكأنه يردد موقف كعب فى مدح المهاجرين ، فيقول البوصيرى :

قوم لهم فى الوغى من خوف ربهم
حسن ابتلاء وفى الطاعات تبتيل

كأنهم فى محاريب ملائكة
وفى حروب أعاديهم رآبيل

وقد قارب كعب فى معجمه الإسلامى الذى انطلق منه فى تصوير شجاعتهم :

فى فتية من قريش قال قائلهم
ببطن مكة لما أسلموا زولوا

زالوا فما زال أنكاس ولا كشف
عند اللقاء ولا ميل معازيل

شم العرانين أبطال لبوسهم
من نسج داوود فى الهيجا سرابيل

لا يفرحون إذا نالت رماحهم
قوما وليسوا مجازيعا إذا نيلوا

ويشتد حرص البوصيرى على هذا المعجم الدينى الذى ينطلق منه فى بردته كلها منذ المطلع الذى يوجه فيه النصح بالإسراع إلى التوبة والاستغفار وترك اللذة وفتن الدنيا :

إلى متى أنت باللذات مشغول
وأنت عن كل ما قدمت مسئول

وعلى هــذا النسق من صراحة الإعجاب إلى حــد التوقف عند الصورة الجزئية نجد ابن الساعاتى يعارض كعبا حتى فى انتظاره العفو من رسول الله رغم اختلاف الموقف بين المعتذر وبين المــادح حيث يقــول :

وكيف أخمــل فى دنيــا وآخرة
ومنطقى ورســـول الله مأمول

على لغــة كعب :

نبئت أن رســول الله أوعدنى
والعفو عند رســـول الله مأمول

وكذا يبدى إعجابه بتلك الصورة التى رسمها كعب لرسول الله ﷺ حين قال :

إن الرســول لنور يســتضاء به
مهند من ســيوف الله مســلول

ليقول ابن الساعاتى عن نوره ﷺ :

أضــاء هــديا وجنح الكفــر معتكر
ووجــه حق وستر الشــك مسدول

إلى أن يعمد إلى مدح الصحابة أيضا على نهج كعب فيقول :

أسد إذا نازلوا شهب إذا سفروا
لد إذا جادلوا سحب إذا سـيلوا
فلا مفــاريح إن نالت رماحهم
ولا مجازيع فى البأساء إن نيلوا
العــالمون بأن النفس هالكــة
يوماً وأن قضــاء الله مفعــول
فمــا كواحــدهم فى فضــله أحــد
ولا كجيلهم فى فضــله جيــل

وتزداد أشـــواق الشعراء إلى معارضة البردة ، وتتعدد محاولاتهم ومواقف اقترابهم منها ، فإن لم يتمكنوا من معارضتها كاملة ، فلتكن لهم مداخل أخرى إليها ، على نحو ما ظهر من زحام شروح الشراح لها ، وقد وضـــعوا فى اعتبارهم نفس المســميات المذكورة آنفا ، أو ما بدا قريبا منها على نحو ما نجده مثلا فى :

شرح محمد صالح السباعى بعنوان : بلوغ المراد على بانت سعاد .

شرح أحمد بن محمد اليمنى : الجوهر الوقاد فى شرح بانت سعاد .

شرح عطاء الله بن أحمد : طريق الرشاد إلى تحقيق بانت سعاد .

شرح ابن سلطان الهروى : فتح باب الأسعاد فى شرح بانت سعاد .

شرح محمد حسن المرصفى : القول المراد فى شرح بانت سعاد .

شرح جلال الدين السيوطى : كنه المراد فى شرح بانت سعاد .

إلى جانب شروح أخرى نهض بها الفيروزابادى ، والتبريزى . وابن هشام ، وابن دريد ، مع غلبة الجانب اللغوى على تلك الشروح ، واستمرار المحاولة وتعدد صورهـــا من خلال اجتهادات الشراح فى الوصول إلى أفضل ما يقال حولها كما يتبدى فى كنه المراد أو الجوهر الوقاد ، إلى جانب منطق التبرك بها على النحو الذى يكشفه باب الإســـعاد وطريق الرشـــاد وبلوغ المراد وما يشـــبهها فى غير ذلك من شروح .

ومع هـــذا التبارى فى المســميات والشروح والمعارضات تلقى البردة ضروبا أخرى من المحاولات حول المعارضة بالتشطير على طريقة عبد القادر بن ســـعيد الرافعى حيث يطرح بداية تشطيره فى قوله :

(بانت سعاد فقلبى اليوم متبول)

والنوم والســـهد مقطوع وموصـــول

والجسم بعد سعاد مدنف وصب
(متيم إثرها لم يفد مكبول)

أو محاولات المعارضة بالتخميس على طريقة شعبان بن محمد المصرى فى قوله :

قل للعواذل مهما شئتم قولوا
فليس لى بعد من أهواه معقول
نأيت يوم النوى والدمع مسبول
بانت سعاد فقلبى اليوم مبتول
متيم إثرها لم يفد مكبول

وتظل هذه المحاولات المتعددة بمثابة إلحاح من المبدعين واللغويين على التزاحم على بردة كعب بن زهير شرحا أو تحليلا ، أو معارضة ، حتى كثرت المدائح النبوية لدى الشعراء ، وهو ما حدث أيضا حول بردة الإمام البوصيرى المشهورة ومطلعها :

أمن تذكر جيران بذى سلم
مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة
وأومض البرق فى الظلماء من إضم

إذ يظل الشاعر دائرا فى إطار البردة متخذا من كلمة البردة سبيلا إلى التقرب بها إلى رسول الله ﷺ . وقد شاعت أيضا لدى من عارضه على نحو ما ظهر من تشابه شديد الوضوح بينه وبين ابن الفاض فى مطلع ابن الفارض :

هل نار ليلى بدت ليلا بذى سلم
أم بارق راح فى الزوراء فالعلم

إذ تتجاوز الظاهرة حدود المطالع لتشمل ملامح القصيدة وصورها

الجزئية بين نسيب وتحذير من هوى النفس ودعوة إلى الزهد والتوبة . وحديث حول مولده ﷺ ومعجزاته ومنها معجزة القرآن الكريم . وبذا أصبحت البردة موضعا يجتذب الشعراء فى العصر الحديث على نحو ما صنعه الشيخ احمد الحملاوى فى قصيدته ومطلعها :

يا غافر الذنب من جود ومن كرم
وقابل التوب من جان ومجترم

اقبل متابى واغفر ما جنته يدى
واستر عيوبى وباعدنى عن الهم

وعلى نهجها أيضا كانت محاولة البارودى فى كشف الغمة فى مدح سيد الأمة ومطلعها :

يا رائد البرق يمم دارة العلم
واحد الغمام إلى حى بذى سلم

وعند شوقى مشهورة جدا بردته هنا :

ريم على القاع بين البان والعلم
أحل سفك دمى فى الأشهر الحرم

وتتعدد ظاهرة المحاولات المتنوعة حول معارضتها تشطيرا أو تخميسا أو شرحا أو تضمينا على نحو ما كان مع بردة كعب ، ومن خلال نفس الدوافع التى التقى حولها كل شعراء البردة على تعدد عصور معارضاتهم . ومن هنا تبدو المعارضات فى حاجة إلى رؤى متنوعة من خلال عدة سياقات تراثية أو فنية ، أو اجتماعية ، أو تجديدية فى آن واحد ، ولعل ما يزيد الدارس إغراء ويدفعه إلى السعى وراء هذه السياقات ذلك الكم الفنى الضخم من المعارضات التى تناثرت فى تراثنا الشعرى القديم ، وما بنى على أساسه من إبداعات وحركات تجديدية ، ابتداء من معارضات الجاهلية التى يحكيها أبو الفرج بين

الشاعر العباسى أبى العتاهية والشاعر الجاهلى المنخل اليشكرى[1] ، أو معارضة الراعى النميرى لعمرو بن كلثوم فى معلقته[2] وكذا معارضة أبى العتاهية نفسه لكعب بن زهير[3] إلى جانب المعارضات النسائية التى سجلها بين هند والخنساء[4] أو معارضة عينية متمم بن نويرة وابى ذؤيب الهذلى[5] فى الرثاء أو معارضة البحترى للأسود بن يعفر النهشلى[6] أو معارضات مالك بن الريب لعبد يغوث بن وقاص الحارثى[7] ، لننتقل إلى حقل تاريخى اخر للمعارضات يصبح فيه الشعر العباسى نفسه موضعا لمعارضات شعراء العصور التالية على نحو ما نظمه القمم فيه من شعر حماسى بصفه خاصة ، وكأن الحروب قد دفعت إلى توحد المشاعر وتشابهها . فالتقى على مائدتها الشعراء من خلال تباعد المعاصرة ، على النحو الذى تحكيه مواقف شعراء الحروب الصليبية حول شعراء روميات العصر العباسى ، على طريقة معارضة الشعراء لأبى تمام بصفه خاصة ، ومن الطريف أن نجد أبا تمام نفسه يعارض ببائيته بائية لذى الرمة الشاعر الأموى[8] ، لتتزاحم المعارضات بعد ذلك حول بائية أبى تمام ذاتها من خلال ابن سناء الملك ، أو البهاء زهير ، أو شهاب الدين محمود ، أو ابن القيسرانى ، إلى شوقى فى العصر الحديث .

وكذا يصبح شعر المتنبى موضوعا لهذه المعارضات ، ومثار إعجاب شعراء العصور التالية . فيلقى ترحيبا فنيا من قبل أسامة بن

---

(١) الأغانى ٤/٦٥
(٢) ديوان الراعى ٦٣
(٣) الأغانى ٤/٧٠
(٤) نفسه ٤/٢١١
(٥) الكامل ٤/٧٢
(٦) المفضليات وديوان البحترى
(٧) المفضلية ٣٠
(٨) القصيدة العباسية للباحث .

منقذ حين يعارضه حول قصيدته المشهورة « واحر قلباه .... » وكذا كانت معارضة أسامه لأبى فراس الحمدانى فى « أطاع الهوى من بعدهم وعصى الصبر » ، إلى غير ذلك من وقفات نفسيه قد توحى بهذا اللقاء المتجدد بين الشاعر القديم وبين من عارضه من شعراء العصور التالية ، على النحو الذى يمكن تدارجه بين الأبعاد النفسية بين المتعارضين ، وعلى النحو الذى يمكن تنبيه بين شخصيتى المتبنى وابن سناء الملك فى منطقة الإحساس بتضخم الذات أو جنون العظمة ، مما يستدعى إعجاب المتأخر بفن المتقدم ، إذا كان يعيش نفس عقدته ، أو بدا قريبا منها ، فيبدو المنطلق لدى كل منهما واحدا .

وكأن هذه المعارضات تظل بمثابة الحلقة الفنية التى تربط القديم بالجديد ، بل ربما زادت من روابط الشعراء فى العصر الواحد ، إذا تعاصر المتعارضان على النحو الذى نجده فى معارضة شاعر مثل عمر بن أبى ربيعة لمعاصره جميل بن معمر العذرى أو العكس[٢] وهى تبدو قريبة من روابط العصور فى غير أحاديث الحروب ، وكأن تشابه التجارب يكفى ليكون قرينة هذا الرباط ، إذا أخذنا بما نظمه بعض الشعراء فى معارضاتهم لقصائد لأبى نواس ، على طريقة البارودى فى معارضاته ، أو ما كان من ابن المعتز فى معارضته للحسين بن الضحاك ، أو ما ورد من معارضات ابن عبد ربه لمسلم بن الوليد ، إذ يبدو عالم التجارب جامعا بين المتعارضين على هذا المستوى النفسى الذى تتبلور من خلاله التجربة ، وتتشابه الصور ، وهو ما يدفع بالضرورة إلى هذا التجاوب الفنى على مستوى إعجاب المتأخر بما نظمه سلفه تعبيرا عن ذلك التشابه بين التجربتين ، وهى الظاهرة التى جمعت حس الجندية بين بعض شعراء مدرسة الإحياء فى مطلع هذا القرن وبين شعرائنا القدامى ، فإذا بالبارودى يسير على نهج أبى فراس فى رومياته ، ويحتذى خطاه فى بعض معارضاته ، بل ربما جمعت المعارضة بين الشرق والغرب على نحو ما كان من موقف

---

(٢) الأغانى ١/١٢٥

ابن دراج القسطلى حين اتخذ من شـــعر أبى فراس أساساً لمعارضته ؛ وإذا بالظاهرة تتسع على إطلاقها لدى الشريف الرضى فى العصر العباسى الثانى حين يتخذ من شعر مالك بن الريب مجالا يتوقف عنده معارضا . وإذا بشوقى يبحث عن ضالته ، فيجدها مرة فى تجارب لأبى نواس ، وأخرى فى تجارب شـــعراء الروميات ، فيتوقف عندما يختاره منهـــا طبقا لتجربته ، فيعمد إلى معارضه البحترى فى سينيته . أو ابن زيدون فى نونيته أو المتنبى فى منظومات فروسيته أو سيفياته . أو رومياته . وإذا به ايضا — أى شوقى — يميل إلى نظم معارضات لفلاسفة الشعراء على طريقته فى معارضاته لشـــعر أبى العلاء ، وكذا شـــعر ابن سينا خاصـــة قصيدة النفس التى عكف على معارضتها مصرحا بشدة إعجابه بها ، كما سيرد فى موضعه من هـــذه الدراسة .

وعلى هـــذا يمكن الاستدلال على عظمة القصيدة وخلودها من خلال موقعها فى زحام هـــذه المعارضات . فلا شك أن ما أصبح من القصائد موضوعا لمعارضات الشـــعراء لابد أن يظل فى منطقة البؤرة — بؤرة الإعجاب — لدى المتأخرين منهم ، إلى جانب موقعها الأدبى فى عصرها بما يكفى لجعلها محورا ينصرف إليه أكثر من شـــاعر ، ربما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها . وربما دوافع أخرى قومية . أو حماسية تكتنفها التجارب العـــامة فى صورتها الاجتماعية . وربما ظلت محصورة فى إطار من تشابه التجارب الفردية لشعرائها ، وربما امتزج الجماعى فيها بالفردى ، وتفاعلت الصور ، مما يؤدى إلى زحام الصور المعارضة على نحو ما نجده بين الحسين بن الضحاك وأبى نواس فى هـــذا المزيج من التجارب الموزعة بينهما من تناول التجربة الخمرية وما يتبعها من حس البداوة والحضارة فى عرضها ، وهو ما يكاد يتكرر حرفيا لدى أبى نواس بين رفضه للوم وإصراره على التحدى . والوصف الخارجى للخمر ، ومزج هـــذا كله بالشعوبية وحديث الإرجاء الذى يشـــغله . أضف إلى ذلك التشـــابه الصريح بين الشاعرين على مستوى

الأداء اللفظى بما يكمل الألوان التجريبية التى تجمـع بينهما على هـذا النحو •

وتبقى للمعارضة أيضا قيمتها فى ربط أطراف الحركة الأدبية قديمها وحديثها ، وكذا شرقيها وغربيها ، على نحو ما نجده من هـذه المزاوجات فى اللقاء بين شاعر كشوقى وهو فى الغرب يناجى البحترى فى المشرق ، وفى نفس الوقت نجده فى المشرق يناجى ابن زيدون من الغرب ، وهو ما يعكس طرافة هـذا التفاعل ودقته ، ويضيف إلى فن المعارضة أبعاداً جديدة لا تخفى أهميتها فى الدراسة الأدبية •



أصـــول المعارضـــة الشـــعرية

وتظل ضرورات دراســـة المعارضة رهنا بأهميتهـــا فى الدرس التاريخى والأدبى لمقومات العمل موضوع المعارضة . أعنى بذلك ضرورة التداخل المثانى لكل من العملين على مســـتوى علاقاتهما الخارجيـــة والداخلية جميعا ، وهنا يصبح التعرف على شخصية الشـــاعر أمراً ضروريا وملحاً ، لا يمكن للباحث اختزاله من موضوعه ، أو تجاهل تأثيره ، فهو يحدد مدخله الطبيعى إلى التجربة التى يدور حولها النص ، لتصبح نموذجا محوريا من نماذج المعارضة .

ومن هنا يصـــبح التعرف على حياة الشـــاعر ذاتها أمراً هاما ومطلوبا ، وذلك من خلال ظروفه الاجتماعية والنفسية ، وطبيعة علاقاته على اختلاف دوائرها فى أطار المرحلة التى يصوغ فيهـــا التجربة ، أو حتى غيرها من المداخل . وعندئذ تبدو دراســـة ظروف العصر بهـــذا القياس من المطالب الأولى فى هـــذا الدرس . وكذا الأطر الاجتماعية التى تحدد بيئة الشـــاعر فى أوسع صورها .

ومن هنـــا أيضا تتكشف العلاقات الخارجية للنص ، ابتداءا من صلته بمبدعه ، إلى نوعية الشريحة التى اختارها لتكون موضوعا له . ومن خلالهما معاً تتكشف الأبعاد الشعورية التى تكمن وراء التجربة ، ولا شـــك أن تفهم التجربة يعد خطوة أساسية فى استكشاف جوانب المعارضة الشعرية .

وإلى جانب حياة الشـــاعر وظروف عصره ، وذوق جمهوره ، يظل السعى مطلوبا وراء حواس الشـــاعر من خلال معطيات الصورة أو ما يعرضه فى لغة التقرير المباشرة ، إلى جانب ما يجب على الناقد من التزام الموضوعية حال التلقى لأى من العملين موضوع المعارضة ، إضافة إلى ضرورة تجاهل الفواصل الزمنية إلا من خلال تطور اللغة ، أو ظهور الفروق الفردية فى الأداء التصويرى ، أو حتى فى الصيغة

الجماعية التي تتسق مع إيقاع حركة التطور عبر عصور الأدب المختلفة، والتي ربما أخذت أبعادا قومية خاصة في حماسات الشعراء .

ومن هذه الضرورات اللازمة يأتي أسلوب المعالجة . وفيه تظل الدراسة حبيسة إطار مطلب هام لا يستغني منه الباحث في هذا المجال ، إذ يظل عليه أن يتعمق عناصر العمل بين مبدع وموضوع . ليتوقف عند كيفية الجدل والتفاعل بينهما تأثرا وتأثيرا متبادلين ، إلى أن يتم ذلك في النظم الشعري . بما يكفي للتعرف على الواقع النفسي للشاعر . وكذا على واقعه التاريخي ، والبعد الاجتماعي الذي تحمله تجربته ، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التي يحتويها العمل من الداخل ، وهو ما يجب أن يدرك على مستوى التحليل الفني الذي يتوقف عند العمل جملة وتفضيلا ، وتشغله الصورة الكلية الكبرى للقصيدة بدلا من التوقف عند نقد الشطر أو البيت . بما قد لا يؤدي إلى نتيجة مضمونة في دراسة الأعمال المعارضة .

ولعل هذه المنطلقة تعد أساسا ينطلق منه دراسة العملين المتعارضين ، مما يتراءى لنا على مستوى المادة اللفظية المتبادلة على المستوى الحرفي بين الشاعرين ، أو التي استطاع فيها المعارض أن يضيف ويبتكر ، بما يتسق مع ذاتية تجربته ، وهو بذلك يحرص على تسجيل تفوق الأنا وروح المعاصرة ، وخصوصية التجربة ، وتظل الفروق الفردية معيارا دقيقا للفصل بين العملين أو لتسجيل سمات التفرد لكل منهما .

ويقود هذا التشابه اللفظي إلى تقارب آخر في أسلوب الصياغة على المستوى الشكلي ، بين أوزان وقواف . إلى جانب العناصر التصويرية التي توزع على مستويات مختلفة في سلم التصوير البياني ، ويظل هذا العنصر بديهيا في كل المعارضات ، تعلقا باتحاد الموضوع والفكرة من ناحية ، واختفاء وحدة الزمان والمكان بين المتعارضين من ناحية ثانية ، ثم اتحاد الوزن العروضي وحرف الروي

وحركته من ناحية ثالثة ، ثم يضاف هذا كله إلى منطقية الإعجاب ودوافع التقليد .

ولعل من أبرز أهداف المعارضة الشعرية محاولة التوقف عند استكشاف الملامح والسمات الفارقة ، أو المشتركة بين الشاعرين المتعارضين ، وهو ما لا يتأتى إلا بالدرس التحليلي . والتوقف عند كل عنصر من العناصر السابقة ، إذ يصبح تأمل المعنى الدقيق للمعارضة ، والتوقف عند دوافع دراستها ، وأساليب المعالجة الفنية فيها ، ليظل كل هذا بمثابة إسهام طبيعي ، ومدخل ضروري يسهل مهمة الوصول إلى تلك الملامح المتفردة لكل شاعر على حدة ، ذلك أن شاعرا ما لا يجب — أو يتصور — أنه يعارض آخر لمجرد المعارضة ، أو من قبيل المنافسة ، وإلا بدت في إطار من التقليد الذي قد يشوه قصيدته ، أو افتعال معركة تؤدي إلى مسخ العمل الأول ، إذ يظل الصوت الحقيقي ويتردى الآخر في منطقة الصدى الباهت لذلك الصوت ، مما يهدده بفقد أصالته ، كما يفقد المتلقي أدنى صور الحماس له ، فالأصل أولى بأن يقرأ وأن تعاد قراءته ، بدلا من مسخه وتشويهه من خلال الصورة المكررة .

وبذا تبقى التجربة الفردية دافعا أساسيا للشاعر لأن يبحث عن موضوع معارضته ، أو أن يتوقف طويلا عندما يمكن أن يعارضه إذا تشابهت معه تجربته ، واتسق معه واقعه النفسي في ظرف ما .

ومن المعروف على المستوى النقدي أن حالة من التوتر والقلق تنتاب الشاعر حين يقصد إلى إسقاط تجربته ، ويبدأ في معالجتها تصويريا ، فإذا هو يجد في البحث عما يعادلها موضوعيا في عالم الأشياء ، ومن هنا يأتي اختياره لشريحة بعينها تكون هي المشجب الذي يعلق عليه همومه ، أو قل يكشف من خلاله عن حجم تجربته ، على نحو ما نعرفه مثلا عن « إيوان كسرى » ، وكيف أحاله البحتري إلى معادل موضوعي لتجربة اليأس والكآبة التي عاشها في زحام

هموم الشيب التى أزعجته ، فوجد ماضيه فى ماضى الإيوان ، وكذا حاضره فى حاضر ذلك الإيوان ، حتى صار الإيوان بكل تاريخه يمثل معادله الموضوعى الذى يكاد يتوحد معه أو يهدأ من خلاله ، ويسقط عليه تجربته ، فأنت تقرأ تاريخ الإيوان بين موجب وسالب ، ومن خلاله تستقرىء توزع تجربة الشاعر ، وتتوقف عند أبعادها التى أسقطها من خلال زحام صوره .

وبذا يأتى الموقف الفردى للشاعر فى إطار تجربته دافعاً أساسيا إلى هـذا البحث الدائب عن المعادل ، وربما وجد معادله جاهزا فى قصيدة قديمة تذكره بها حقائق واقعه فيقف عليها ويحاول معارضتها ، فيحكى من خلالها واقعه وتجاربه وتشخصه ، كما يحكى أيضا أبعاد الفن والنفس كما عكستها القصيدة المعارضة .

وهنا أيضا يجب الاعتداد بالبحث وراء خصوصية التجربة ومعالم تميزها ، وسر بقائها ، وعدم اندثارها فى صور مطروقة جاهزة ، وإلا دخلنا فى أى من أبواب السرقات الأدبية ، وهو موضوع آخر يختلف جوهريا عن المعارضات ، كمـا رأينا ، فليس ثمة حرج لدى الشاعر من أن ينبه أو يشير إلى أنه سيعارض فلانا فى قصيدة ما ، على نحـو ما نراه فى مناجاة شـوقى لابن زيدون ، أو حواره مع ابن سـينا ، أو حديثه عن البحترى ، أو إشاراته إلى أبى نواس وهو بصدد معارضة قصيدة لأى منهم .

وحين نتجاوز بعد خصوصية التجربة ، واستمرار تفردها وتميزها تظل أساليب المعالجة الجزئية فى حاجة إلى دراسة تحليلية ، يمكنها أن تثرى أبحاث المعارضات الشعرية ، فكأنك أمام مادة تصويرية تبعث على التأمل الدقيق ، وتحرى المزيد من الدقة فى تحديد ما فيها من ألوان التشابه أو صور الاختلاف ، وعندئذ تبدو الصورة الكلية مطروحة لهذه المعالجات الجزئية التى تستبطن كل ما فيها ربطا بمستويين :

الأول : مستوى المادة الجاهزة التى وقع عليها الشاعر ، أو ظلت راسخة فى ذاكرته ، حتى مال إلى استخراجها الآن . وبدأ فى معارضتها فى لوحات رسمتها ريشته وأملاها عليه أيضا وجدانه .

والثانى : درجة الإضافة التى ستفرضها طبيعة الفروق الفردية بين الشعراء ، والتى تضمن المعارض حق الإبداع والابتكار . وتحول دون اتهامه بالانسياق التام خلف المادة الجاهزة . أو إغفال ظهور (الأنا) فى زحام مادة التقليد وعالم المحاكاة .

ومن خلال هاتين الزاويتين لابد أن تنكشف كل المقاييس الجمالية التى تحتويها الصور الجزئية ، وقس على ذلك - بالضرورة - ما يتعلق ببقية مقومات القصيدة موضوع الرؤية التحليلية . حتى تضعها تحت مجهرين لا مجهر واحد ، أو حين تعمد إلى تعدد القراءات التى تزيدها وضوحا كما تزيد درسها النقدى عمقا وأصالة وإضافة .

فإذا ما تجاوزنا منطقة الاستكشاف هذه ، وبانت لدينا صيغ التفرد من خلال أساليب المعالجة الجزئية ، أمكن أن نتأمل أسباب السبق أو التخلف بين العملين موضوع المعارضة . وهو موقف أيضا يحتاج إلى رؤية وموضوعية معا . تلك الرؤية التى تصحب الدرس الأدبى فى تناوله لطبيعة الصياغة الجمالية فى أنماط من الموازنات التى تجمع بين ظروف القديم ومادة الجديد . وكذا تأمل السياق الاجتماعى للغة هنا أو هناك ، وأيضا المعجم اللغوى والتصويرى الذى بدا متاحا لكل شاعر تبعا للمصادر الثقافية المتغايرة التى تحيط به فى كل عصر على حدة .

وطبقا لهذا البحث وراء الأصول تأتى الموضوعية مطلبا آخر حتى لا يجور الدرس الأدبى للتصين على المقاييس النقدية المنضبطة لمجرد حماس الناقد أو الدارس لأى من الشعراء . بمعنى أن ثمة خشية

أن يغمط الدارس أيا من الشاعرين المتعارضين حقه لمجرد الانتصار لفكرة ما مسبقة ، يفرضها على الدرس ويوجهه إلى حيث يؤكدها ، أو لمجرد الحماس المطلق لواحد منهما بحكم المعاصرة أو الإعجاب بشعره لذيوع صيته وشهرته ، إذ يبقى للشاعر المعارض أنه نهض بعبء هذا الإعجاب ، وإلا ما عارض القصيدة أصلا ، بدليل أننا نسقط هنا تماما عنصرى المواجهة والمعاصرة ، فليس ثمة شبهة عداء يمكن أن تجوز على النصين المتعارضين إلا إذا قصد اليها الدارس فجار على أى منهما — وهذه مسئوليته — وهو ما يبدو غير مقبول ولا مستساغ فى الدرس الأدبى على دراسة النص الواحد ، فما بالك بالتبعة حين تنصرف إلى التحكم على نصين من طراز فنى متقارب !

ومن خلال الروية والموضوعية يمكن للدارس أن يستخلص — ضمن نتائجه — ظواهر التفوق ، أو ملامح السبق ، أو صور النقص أو التخلف ، تلك التى تكشفها النصوص المعارضة موازنة بما سبقها ، ومن ثم يصل إلى مرحلة التمييز والتحديد الدقيق للمعانى ، وكذا رصد الصور المبتكرة لدى الشاعر المعارض ، ثم ما ورد من قبل السابق جاهزا بلا تحديد ولا محاولة إضافية ، أو تحديد ملامح الابتكار ، أو حتى كشف مناطق الجمود والعقم وأسباب القصور أو العجز ، إذا ما قصر الآخر فى اللحاق بما عرضه الأول . على أن يوضع فى الاعتبار — وهذا أساس — طبيعة الإيقاع الفكرى والاجتماعى ، وتطور الأنسقة المعرفية التى تحكم كل عصر على حدة ، اعترافا بما بين العصور الأدبية من تغاير ثقافى يعكس طبائع التطور فى المجالات المختلفة .

وعلى نحو ما تبرز السمات الفارقة تظهر كذلك الملامح المشتركة بين الشاعرين المتعارضين ، سواء ما بدا منها فى رصد المعانى الإنسانية العامة ، تلك التى تتجاوز — كثيرا — حدود الزمان والمكان ، وكأنها لا تعرف عصرا ما ولا بيئة محددة ، على غرار ما نجده فى اللوحات

الحكمية أو شكوى الشاعر من الزمان ، أو معايشته تجربة مكررة فرضها عليه الاغتراب ، أو منطق التمرد ، أو الإصرار على الرفض ، أو ما شابه ذلك من تجارب إنسانية تتسم بالعموم وتتجاوز الحواجز الاقليمية أو الزمانية .

كذلك تظل خطرات النفس لدى الشعراء بمثابة لغة مشتركة تجمع بينهم ، وتورد تشابها عميقا في أساليب المعالجة وصيغ التعبير ، ذلك أن تشابه التجربة الجزئية المحددة للشاعر تجعله شديد الاتساق مع موضوعه وموضوع معارضته ، بما يعرضه من صورها وما يضيفه إليها ، فكأنه ينجح أيضا في توصيل التجربة . وهو ما يعد — نقديا — مطلبا أساسيا للحكم للعمل بالأصالة ، أو عليه بالزيف والضعف إن هو افتقده . فلا شك أن تجربة الغربة أمام إيوان الأكاسرة تشبه — إلى حد بعيد — تجربة النفى التى عاشها شوقى هنـاك فى أسبانيا . فلدى البحترى نفس ممزقة منقسمة من داخلها بين واقع مرير معاش وماض مشرق تتذكره ، وهنـاك ذاكرة فاعلة تحاول كسر حدود الزمان لتنفذ بصاحبها إلى ذكريات ذلك الماضى لعلها تنفذ من خلالها حطام نفسه الحزينة ، وهو ما يربط — بالضرورة — بين العملين والتجربتين . ثم ينعكس — بالقطع — فى صيغ المعالجة الفنية لدى الشاعرين كليهما كما سيأتى فى موضوعه من الدرس التطبيقى .

ومن خلال تحليل المعانى الإنسانية العامة . وتأمل خطرات النفس الخاصة لدى كل شاعر على حدة ، يظل الطريق مفتوحا أمام الدرس الأدبى لاستعراض تفاصيل الصور المشتركة ، وأبعاد الصيغ المكررة حرفيا ، وهو ما يحتـاج إلى تحليل خاص للحكم عليها بين مقومات التراث وعناصر التجديد . أو بين أجنحة خيال قديمة بدت منقولة على حالها ، أو من خلال ملكات لغوية وتصويرية أضافت إليها فزادتها ثراء وعمقا ، وكشفت عن ثقافة صاحبها ووجدانه مبدعا ومبتكرا .

وبذا تظل المعارضة الشعرية وثيقة الدلالة بما عرضناه فى محاولة

تحديد أصول الحركة الأدبية ، بل تبدو امتدادا طبيعيا لتلك الأصول، وإن شئت فقل أنها ترجمة فعلية لتفاعلها وتداخلها . لأننا فى حقول تلك المعارضات نعيش أمام أرصدة تراثية ممزوجة بلغة عصر جديد ، وإذا نحن — أيضا — بصدد تجارب بشرية بينها من أنماط التشابه وضروب التميز ما يزيد الرؤية وضوحا وثراء ، وكذا أمام تغلغل فى تحليل المعانى ، وفروق الألفاظ ، وتباين الأساليب ، والبحث والتنقيب وراء المـادة مرة هنا وأخرى هناك ، فلا شك أن ثنائية مادة الدرس تؤدى — بالتبعية — إلى ثنائية التأمل مع مزيد من التحليل ، وضمان تنوع أساليب المناقشـة والتحديد سعيا وراء استكشاف الظواهر ، والتعمق وراء العلل والأسباب ، وفى النهاية التمهيد لإمكانية إصدار الأحكام النقدية فى منطقة التقويم .

ففى النماذج المعارضة يتوقف الدارس أمام وحدات الأصـالة ومعالمها موزعة بين التراث والابتكار ، لعله يترصد حقيقة علاقة الشاعر بالتاريخ الأدبى . أو التاريخ السياسى . وكذا يتبين علاقاته المتداخلة فى مجالات المعارف السـائدة فى عصره . أو السابقة عليه . بما يكفى لدراسـة عصرين فى آن واحد ، وكذا دراسـة شاعرين وتجربتين وقصيدتين ، فهو نموذج من الدرس الأدبى المتميز ، يحتاج مزيدا من الجهد لأنه — آنذاك — سيزيد البحث النقدى ثراء وعمقا .



الباب الثانى

تناول تحليلى

الفصل الأول — اليائيات واغتراب الذات :

١ — يائية الأسر .
٢ — رثاء الآخر .
٣ — رثائية النفس .
٤ — المرثية الجماعية .

يائية عبد يغوث بن وقاص الحارثي

١ ـ ألا لا تلوماني كفى اللوم مابيا
فما لكما في اللوم خير ولا ليا

٢ ـ ألم تعلما أن الملامة نفعها
قليل وما لومي أخي من شماليا

٣ ـ فيا راكبا إما عرضت فبلغن
نداماي من نجران أن لا تلاقيا

٤ ـ أبا كرب والأيهمين كليهما
وقيسا بأعلى حضرموت اليمانيا

٥ ـ جزى الله قومي بالكلاب ملامة
صريحهم والآخرين المواليا

٦ ـ ولو شئت نجتني من الخيل نهدة
ترى خلفها الحو الجياد تواليا

٧ ـ ولكنني أحمي ذمار أبيكم
وكان الرماح يختطفن المحاميا

٨ ـ أقول وقد شدوا لساني بنسعة
أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا

٩ ـ أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا
فإن أخاكم لم يكن من بوائيا

١٠ ـ فإن تقتلوني تقتلوا بي سيدا
وإن تطلقوني تحربوني بماليا

١١ ـ أحقا عباد الله أن لست سامعا
نشيد الرعا المعزبين المتاليا

١٢ ـ وتضحك مني شيخة عبشمية
كأن لم ترى قبلي أسيرا يمانيا

١٣ ـ وظل نساء الحي حولي ركدا
يراودن مني ما تريد نسائيا

١٤ ــ وقــد ملكت عرسى ملكية أننى
أنا الليث معــدوا على وعاديــا
١٥ ــ وقد كنت نحــار الجزور ومعمل الــ
ـمطى وأمضى حيث لاحى ماضــيا
١٦ ــ وأنحر للشرب الكــرام مطيتى
وأصــدع بــين القينتين ردائيــا
١٧ ــ وكنت إذا ما الخيل شمصها القنا
لبيقــا بتصريف القنــاة بنانيــا
١٨ ــ وعادية ســوم الجراد وزعتها
بكفى وقد أنحوا إلى العواليــا
١٩ ــ كأنى لم اركب جواداً ولم أقل
لخيلى كــرى نفس عن رجاليــا
٢٠ ــ ولم أسـبأ الزق الروى ولم أقــل
لأيسار صدق : أعظموا ضوء ناريا[1]

يائيــا الخنســاء فى أخويهــا

١ ــ ألا أيهــا الديك المنــادى بســحرة
هلم كذا أخبرك ما قد بدا ليا
٢ ــ بــدا لى أنى قــد رزئت بفتيــة
بقيــة قــوم أورثونى المباكيــا
٣ ــ فلما ســمعت النائحات تنحنــه
تعزيت واســتيقنت أن لا أخاليــا
٤ ــ كصخر بن عمرو خــير من قد علمتــه
وكيف أرجى العيش بعد ضلاليا

(١) (المفضلية رقم ٣٠ فى المفضليات بتحقيق أحمد شــاكر وعبد السلام هارون) .

٥ ــ ومالى لا ابكى على من اوانه

تقــدم يومى قبله لبكى ليــا

٦ ــ وإن تمس فى قيس وزيــد وعامــر

وغســان لم تســمع له الدهــر لاحيا

١ ــ أرى الدهــر أفنى معشرى وبنى أبى

فأمســيت عبرى لا يجف بكائيــا

٢ ــ أيا صــخر هل يغنى البكاء أو الأسى

على ميت بالقبر أصــبح ثاويا

٣ ــ فلا يبعــدن الله صــخرا فإنه

أخو الجــود يبنى للفعــال العواليا

٤ ــ ســأبكيهما والله ما حق واله

ومــا أثبت الله الجبــال الرواســيا

٥ ــ ســقى الله أرضا أصبحت قد حوتهما

من المســتهلات السحاب الغواديا

٦ ــ إذا ما امــرؤ أهــدى لميت تحيــة

فحياك رب الناس عنى معاويا

٧ ــ وهون وجــدى أننى عنى معاويا

كذبت ولم أبخل عليه بماليا[1]

يائية مالك بن الريب

١ ــ ألا ليت شعرى هل أبيتن ليلة

بجنب الغضا أزجى القلاص النواجيــا

٢ ــ فليت الغضــا لم يقطع الركب عرضــه

وليت الغضا ماشى الركاب لياليا

---

(١) ديوان الخنســاء ، ت د • إبراهيم عوضين ١٩٨٦ ص ٤٢٣ ــ ٤٢٤)

٣ ــ لقد كان فى أهل الغضا لو دنا الغضا
مزار ولكن الغضا ليس دانيا

٤ ــ ألم ترنى بعت الضلالة بالهدى
وأصبحت فى جيش ابن عفان غازيا

٥ ــ وأصبحت فى أرض الأعادى بعدما
أرانى عن أرض الأعادى قاصيا

٦ ــ دعانى الهوى من أهل أود وصحبتى
بذى الطبسين فالتفت ورآئيا

٧ ــ أجبت الهوى لما دعانى بزفرة
تقنعت منها أن ألام ردائيا

٨ ــ أقول وقد حالت قرى الكرد بيننا
جزى الله عمرا خير ما كنت جازيا

٩ ــ إن الله يرجعنى من الغزو لا أرى
وإن قل مالى طالبا ما ورائيا

١٠ ــ تقول ابنتى لما رأت طول رحلتى
سفارك هذا تاركى لا أباليا

١١ ــ لعمرى لئن غالت خراسان هامتى
لقد كنت عن بابى خراسان نائيا

١٢ ــ فإن أنج من بابى خراسان لا أعد
إليها وإن منيتمونى الأمانيا

١٣ ــ فلله درى يوم أترك طائعا
بنى بأعلى الرقمتين وماليا

١٤ ــ ودر الظباء السانحات عشية
يخبرن أنى هالك من ورائيا

١٥ ـ ودر كبيرى اللذين كلاهما
على شفيق ناصح لو نهانيا
١٦ ـ ودر الرجال الشاهدين تفتكى
بامرى الا يقصروا من وثاقيا
١٧ ـ ودر الهوى من حيث يدعو صحبتى
ودر لجاجاتى ودر انتهائيا
١٧ ـ تذكرت من يبكى على فلم أجد
سوى السيف والرمح الردينى باكيا
١٩ ـ وأشقر محبوك يجر عنانه
إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا
٢٠ ـ ولكن باكناف السمينة نسوة
عزيز عليهن العشية مابيا
٢١ ـ صريع على أيدى الرجال بقفرة
يسوون لحدى حيث حم قضائيا
٢٢ ـ ولما تراءت عند مرو منيتى
وخل بها جسمى وحانت وفاتيا :
٢٣ ـ أقول لاصحابى ارفعونى فإنه
يقر بعينى إن سهيل بدا ليا
٢٤ ـ فيا صاحبى رحلى دنا الموت فانزلا
برابية إنى مقيم لياليا
٢٥ ـ أقيما على اليوم أو بعض ليله
ولا تعجلانى قد تبين شانيا
٢٦ ـ وقوما إذا ما استل روحى فهيئا
لى السدر والأكفان عند فائيا
٢٧ ـ وخطا بأطراف الأسنة مضجعى
وردا على عينى فضل ردائيا
٢٨ ـ ولا تحسدانى بارك الله فيكما
من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا

٢٩ ــ خذانى فجرانى بثوبى إليكما
فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا
٣٠ ــ وقد كنت عطافا إذا الخيل أدبرت
سريعا لدى الهيجا إلى من دعانيا
٣١ ــ وقد كنت صبارا على القرن فى الوغى
وعن شتمى ابن العم والجار دانيا
٣٢ ــ فطوراً ترانى فى ظلال ونعمة
وطورا ترانى والعتاق ركابيا
٣٣ ــ ويوما ترانى فى رحى مستديرة
تمزق أطراف الرماح ثيابيا
٣٤ ــ وقوما على بئر السمينة فاسمعا
بها الغر والبيض الحسان الروانيا
٣٥ ــ بأنكما خلفتمانى بقفرة
تهيل على الريح فيها السوافيا
٣٦ ــ ولا تنسيا عهدى خليلى بعدما
تقطع أوصالى وتبلى عظاميا
٣٧ ــ ولن يعدم الولدان بيا يعيبهم
ولن يعدم الميراث منى المواليا
٣٨ ــ يقولون لا تبعد وهم يدفنوننى
وأين مكان البعد إلا مكانيا
٣٩ ــ غداة غد يا لهف نفسى على غد
إذا أدلجوا عنى وأصبحت ثاويا
٤٠ ــ وأصبح مالى من طريف وتالد
لغيرى وكان المال بالأمس ماليا
٤١ ــ فيا ليت شعرى هل تغيرت الرحا
رحا المثل أو أمست بفلج كما هيا
٤٢ ــ إذا الحى حلوها جميعا وأنزلوا
بها بقرا حم العيون سواجيا

٤٣ ــ رمين وقــد كاد الظــلام يجنهــا
يســفن الخزامى مرة والأقاحيا

٤٤ ــ وهل أترك العيس العوالى بالضحى
بركبانهــا تعلو المتــان الفيافيــا

٤٥ ــ إذا عصب الركبان بين عنيزة
وبولان عاجوا المبقيات النواجيــا

٤٦ ــ فيا ليت شــعرى هل بكت أم مالك
كما كنت لو عالوا نعيك ناعيــا

٤٧ ــ إذا مت فاعتادى القبور وســلمى
على الرمس أســقيت السحاب الغواديا

٤٨ ــ على جدث قد جرت الريح فوقه
ترابا كســحق المرنبانى هابيــا

٤٩ ــ رهينــة أحجار وترب تضمنت
قرارتهــا منى العظــام البواليا

٥٠ ــ فيا صاحبا إما عرضت فبلغن
بنى مازن والريب أن لا تلاقيــا

٥١ ــ وعز قلوصى فى الركــاب فإنهــا
ستغلق أكبــادا وتبكى بواكيــا

٥٢ ــ وأبصرت نار المــازنيات موهنا
بعلياء يثنى دونها الطرف دانيــا

٥٣ ــ بعود النجوج قد أضــاء وقودها
مها فى ظلال الســدر حورا جوازيا

٥٤ ــ غريب بعيد الدار ثاو بقفــره
يد الدهــر معروفا بأن لا تدانيــا

٥٥ ــ أقلب طرفى حــول رحلى فلا أرى
به من عيــون المؤنســات مراعيــا

٥٦ ــ وبالرمل منا نســوة لو شــهدننى
بكــين وفدين الطبيب المداويــا

٥٧ ــ وما كان عهد الرمل عندى وأهله
ذميما ولا ودعت بالرمل قاليا

٥٨ ــ فمنهن أمى وابنتاى وخالتى
وباكية أخرى تهيج البواكيا[١]

يائية الشريف الرضى

١ ــ أقول لركب رائحين : لعلكم
تحلون من بعدى العقيق اليمانيا

٢ ــ خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمى
ونجدا وكثبان اللوى والمطاليا

٣ ــ ومروا على أبيات حى برامة
فقولوا : لديغ يبتغى اليوم راقيا

٤ ــ عدمت دوائى بالعراق فربما
وجدتم بنجد لى طبيبا مداويا

٥ ــ وقولوا لجيران على الخيف من منى
تراكم من استبدلتم بجواريا

٦ ــ ومن حل ذاك الشعب بعدى وراشقت
لواحظه تلك الظباء الجوازيا

٧ ــ ومن ورد الماء الذى كنت واردا
به ورعى الروض الذى كنت راعيا

٨ ــ فو الهفتى كم لى على الخيف شهقة
تذوب عليها قطعة من فؤاديا

٩ ــ صفا العيش من بعدى لحى على النقا
حلفت لهم لا أقرب الماء صافيا

١٠ ــ فيا جبل الريان إن تعر منهم
فإنى سأكسوك الدموع الجواريا

---

(١) الأمالى ١/١٣٥

١١ ــ ويا قرب ما أنكرتم العهد بيننــا
نسيتم وما استودعتم الود ناسيا

١٢ ــ أأنكــرتم تسليمنا ليلة النقــا
وموقفنــا نرمى الجمار لياليــا

١٣ ــ عشــية جــارنى بعينيه شــادن
حديث النوى حتى رمى بى المراميا

١٤ ــ رمى مقلتى من بين ســجفى عبيطــه
فيا راميــا لا مسك الســوء راميــا

١٥ ــ فيا ليتنى لم أعل نشــزا إليكــم
حراما ولم أهبــط من الأرض واديا

١٦ ــ ولم أدر ما جمــع وما جمرتا منى
ولم ألق فى اللاقين حيــا يمانيــا

١٧ ــ ويا ويح قلبى كيف زايلت فى منى
بذى البــان لا يشربن إلا غواليا

١٨ ــ ترحلت عنكم لى أمامى نظــرة
وعشر نحــوكم لــى ورائيــا

١٩ ــ ومن حــذر لا أســأل الركب عنكم
وأعلاق وجــدى باقيــات كماهيــا

٢٠ ــ ومن يســأل الركبان عن كل غائب
فلابد أن يلقى بشــيرا وناعيــا

٢١ ــ وما مغــزل أدماء تزجى بروضــة
طلا قاصرا عن غاية السرب وانيا

٢٢ ــ لها بغمات خلفه تزعج الحشى
كجس المذارى يختبرن الملاهيــا

٢٣ ــ يحـور إليهـا بالبغام فتنثنى
. . كما التفت المطلوب يخشى الأعاديا

٢٤ ــ بأروع من ظميـاء قلبـا ومهجـة
غـداة سـمعنا للتفرق داعيـا

٢٥ ــ تودعنا ما بين شكوى وعـبرة
وقد أصـبح الركب العراقى غاديا

٢٦ ــ فلم أر يوم النفـر أكثر ضـاحكا
ولم أر يوم النفر أكثر باكيـا

* * *

((ديوان الشريف الرضى ٢/٥٧٠ ــ ٥٧١) .

تجارب اليائيات ونموذج المعارضة

يائية الأسر

قريبة إلى النفس هــذه الياء التى اختتمت بها القصائد كحرف روى لها ، فى خلال هــذا الكم من التجارب المتشــابهة ، الأنها ياء الأنا » فى موقع المفعولية أو الإضافة ، فى منطقة لا تحتمل إلا صدق تعبيرها عن صدى الواقع عليها ، وتستكمل بالف الإطلاق التى تزيد الصوت فيها ألمــا وتشــبعه حنينا وحزنا ؟

لعل قراءة بعض من هــذه التجارب تعكس مدى صدق الإجابة على هــذا التساؤل ، فربما أتت الإجابة عليه شافية مقنعة إلى مدى بعيد ، فمع صورة التجربة الأولى نجد الشاعر الجاهلى اليمنى يهزم مع قومه ، ويجره سوء حظه لأن يقع أسيرا فى صفوف أعدائه ، بعد أن كان قائدا لقومه « مذحج » ، ويحاول الأســير أن يفدى نفسه . ولكن أنى له ذلك وقد تمادت « تميم » فى حرصها عليه ، بل أبت إلا قتله « بالنعمان بن جساس » قتيلهم فى يوم « الكلاب الثانى » ، وهو موضع أسر « عبد يغوث بن وقاص الحارثى » ، ولم يكن عبد يغوث قاتله ، ولكن تميما تنتهى بالرأى إلى إجماع الرغبة على قتله كفارس مذكور فى قومه ، وشاعر ذائع الصيت بينهم ، وكانوا قد شدوا لسانه لئلا يقدم على هجائهم ، والتعريض بهم ، ورصد مثالبهم .

ولمــا أدرك الفارس الأسير أنه مقتول لا محالة ، طلب إليهم أن يطلقوا لسانه ، لعله يذم أصحابه ممن تركوه وغدروا به ، أو لعله يرثى نفسه قبل موته ، كما طلب منهم أن يختاروا له قتلة كريمة تليق بمكانته وفروسيته ، فأجابوه إلى رغبته ، وسقوه الخمر ، وقطعوا له عرقا يقال له الأكحل ، وتركوه ينزف حتى مات .

ويقال أنه نظم يائيته المشهورة وقد جهز للقتل ، فراح من خلالها يحكى قصة ألمه إزاء ما كان من قومه ، وقد تركوه حين هزموا ، ولو شاء الفرار لسهل عليه الأمر ، ولنجا من مأزق الأسر ، ولكنه آثر الثبات من أجل حماية قومه ، فإذا به فى موقف لا يحسد عليه بين مهانة ومذلة يترجمها موقف نساء تميم منه ، وهن يهزأن به ، ويسخرن منه ، ويراودنه عن نفسه ، وليس أمامه من عزاء يسلى به نفسه إلا مشاهد من ماضيه العريق يفر إليها ، يلتمس من خلالها سلوته عن آلام واقعه ، ولذا راح يبنى قصيدته بناء تقريريا أقرب ما يكون إلى المباشرة منه إلى التصوير ، مما يعكس قربه من حس المرتجل ، ويترجم إدراكه رهبة الموقف ، وخضوعه للإيقاع السريع للأحداث بين هزيمة ، ثم أسر ، ثم رغبة فى قتله ، وتجهيز له لأن يقتل ، ولذا يبدأ قصيدته بالنهى عن اللوم ، الذى لا يجد له قيمة ، وكثيرا ما نأى بنفسه عن أن يلوم ، فما بالك به موضعا لهذا الملام ، وهو الذى ارتضى لنفسه الثبات حتى أسر على الفرار !

ثم ينتقل إلى عرض قصة أسره ، ويعرض منها فى لمح خاطف ليوم الكلاب ، ويذكر ثباته يومئذ ، ويكرر رفضه للفرار حين رأى الهزيمة أمرا محققا له ولقومه ، وبعدها يعيش مع قصة أسره بكل صورها النفسية الكيئبة ؛ مما يدفعه إلى معاودة ذكريات الماضى التى يغلب عليه فيها ذلك الأسى إزاء تصوير بطولاته ، وما كان من متعه فى حياته - لعله يخفف شيئا من أحزانه وهو ينتظر الموت .

وهو يدير يائيته حول صيغة النهى المكررة والأمر (ألا لا تلومانى ، فبلغن ، فأسجحوا ...) وكأنه يطرحها على أكثر من مستوى نفسى ، فهو يرفض اللوم إباء وأنفة ، ويطلب الإبلاغ حنينا وشوقا إلى القوم والأرض ، ثم يطلب التيسير عليه ، وهو فى موقف يدعو إلى الإشفاق والرحمة به فيبدو ضعيفا مستسلما إلى حد كبير .

وبتكرار هذه الأفعال يتكرر موقف « الأنا » فى وضعها

الانهزامى (لا تلومانى ، مابيا ، ولا ليا ، مالومى ، شــماليا ، ندامای ، نجتنى ، لســانيا ، بى ، ماليــا ، نســائيا ، ردائيا ، بنانيا ، رجاليا ، ناريا) ولعل أداء الضمائر بهذه الصورة المتزاحمة يعكس ذلك البعد النفسى الذى يحسه الشاعر إزاء هزيمته وأسره معاً ، فلم يشأ أن يتحدث عن ذاته (الفاعلة) ، إلا فى عتابه المرير لقومه ومؤاخذته إياهم (ولكننى أحمى ذمار أبيكم) ، وحين ينفى عن نفسه قتل فارس أعدائه (لم يكن من بوائيا) • ثم يستجمع قوته حين يستعيد مشاهد فخره عبر الذاكرة ، فيعود إلى المــاضى باشراقة صوره (كنت نحار الجزور ، معمل المطى ، أنحر للشرب مطيتى ، أصدع ردائى ، كنت لبيقا ••• وزعتها ، ركبت جوادا ، قلت كرى ، سبأت الزق ، قلت لأيسار صدق ••• إلخ •

وكأن الشــاعر يتحول بلغته تحولا بعيدا بين المشهدين ، مشهد ماضيه وحريته وسيادته كقائد فى قومه ، وبين موقفه فى أسره وقد فقد كل مقومات فروسيته ، فتحول بضمائره من الفاعلية إلى المفعولية ، ليعيش من خلالها تلك الأبعاد النفسية المتضاربة المتصارعة •

فهو يؤكد حواره المتناقض من خلال توزيع ضمير الأنا بهذه الصور التى تلخص قصته بين الواقع وبين شريط الذكريات فى الأبيات (١ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ — ٢٠) •

وإن كان يعود فيوجز قصته من خلال بلورة أخطر ما فيها حين يتوقف فى ثلاثة أبيات فقط عند ازدحام المشاهد (٨ — ١٠) ففيها يذكر ما كان من شد لســانه ، وأيضا حديثه إلى خصومه ، وهو يعرض طلبه منهم معاودا ذكره أسره ، ومحاولا تبرئة نفسه من ... أخيهم ، ثم يطلب منهم مزيدا من الحرص والرأفة فى قتله •

وفى زحام هــذه الأحداث الغريبة والمفزعة للشــاعر لم ينس فخره بنفسه من خلال معاودة الذكريات (١٥ — ٢٠) . وفيها يسجل

حنينه إلى المكان كما عرضه فى الأبيات الأولى (٣ ، ٤) ، ومن خلال حديث الذكريات يكاد الشاعر يتوحد مع الماضى ، لولا صحوة الحاضر وإلحاح آلامه على نفسه ، إذ يبدو هذا التوحد ظاهرا من خلال ما يحسوره من (نحر الجزور ، المطى ، الرحلة ، الشرب ، زعامة الندماء ، الخيل ، الرماح ، الأيسار ..) ، وهل للفارس ما هو أفضل من جملة هذه الذكريات ليكون سيدا فى قومه وموضعا لإعجابهم به ، والتفافهم حوله ؟

ويبدو موقفه من « الأنت » موزعا بين الفريقين ، بين قومه وخصومه ، فإذا ما تعلق الأمر بقومه بدا عاتبا عليهم وساخطا ، منذ تهديده لهم بعدم اللقاء (٣) ؛ إلى ما يردده من الأسماء (٤ ، ٥) ، إلى ما يرصده من مرارة العتاب فى البيت الخامس ، وكذا من أسلوب المن عليهم بما قدمه لهم فى البيت (٧) .

وعبر الأماكن والرفاق ، ومن خلال الندماء ورصيد الأسماء وذكر القوم وعمومية الحكم ، ونشر العتاب لطبقات قومه ، يتحرك الشاعر من هذه الزاوية فى مقابل تصوير الفريق الآخر من خصومه ، وقد أخطأوا فى حقه حين شدوا لسانه (٨) مما ترتب عليه تحذيره لهم (٩) ، وضيقة بسخرية نسائهم منه (١٢) ، إلى محاولته الانصراف عن كل هذا ، وتجاوز آلامه فى محاولة للولوج إلى عالم الذكريات الماضية الذى يعتد به وبها .

ولم يشأ الشاعر الفارس أن يصرح بوقوعه فى الأسر ، ولم يسهل عليه أن يسمى نفسه أسيرا صراحة ، بقدر ما جاء الحديث مضمنا فى لغة الأسير اليمانى مرة واحدة (١٢) ، وهو ما دفعه إلى رثاء النفس ، وعتاب القوم فى خط واحد .

فإذا ما جاء إلى عالم النساء طرح المفارقات ، وتبدت عنده الصور المتناقضة التى يضيق بها من تلك السخرية التى يلقاها من

نساء خصومه ، وكيف راح يرفض الاستجابة لهن ، وكأن هؤلاء النسوة يذكرنه ــ مجرد ذكرى ــ بنساء قومه ممن عرفن عنه فروسيته ومروءته ورأين فيه من المثل العليـــا ما لا تراه نساء الأعداء ، وكأنه بذلك ينقذ كرامته الممتهنة بعرض تفاصيل ذلك المـــاضى ثانية من خلال اصطناعه لغة حوارية مع المرأة فى الأبيات (١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦) .

ويبقى من سمات تجربته ما قصد إلى تكراره فى الأبيات من ألفاظ دالة على طبيعة مواقفه من تكرار اللوم (٣ مرات) فى البيت الأول ، ثم مرتين فى البيت (٢) ، وأخرى سادسة فى البيت (٥) ، وكذا تكرار الحمى زهنا بفروسيته مرتين (٧) ، واللسان تعلقا بشاعريته مرتين وهو ما يعرضه فى صور أخرى ، على نحو ما أورده من رد أعجاز بعض الأبيات على صدورها فى العدو (١٤) ، المطى (١٥ ، ٦) ، الجواد والخيل (٩) وهو تكرار يطرح بعدا كميـــا لذلك الحنين الذى يعيشه إزاء مشاهد المـــاضى ، وهو ما يتأكد مرة أخرى بما يذكره من أعلام لها إيقاع خاص فى نفسه مثل (نجران) ، (حضرموت) فى البيتين (٣ ، ٤) ، إلى جانب تصـــــوير انتســـابه « اليمانى » الذى يعتد به .

وبذا تظل تجربة الأسر لديه متسقة مع هـــذا التوزيع المتنوع للضمائر والمواقف ، وهو ما يبدو لصيقا بكل تجارب الحزن التى تحمل ما يقرب من حس الشاعر ومعاناته ، وهو ما يكشفه كذلك موقف الخنساء : إذا تأملنا رثاءها الخاص لأخيها صخر فى المقطوعة البائية التى بثتها كما من أحزانها فى الأبيات (١ ، ٣ ، ٥) بدا ليا ، أورثنى المباكى ، لا أخاليا ... وهو تعكسه لنا فى :

* * *

٢ ـ رثاء الآخــر

وفيه تتحرك الخنساء عبر ثلاثة مستويات ، مســتوى الرؤية الكئيبة والرغبة فى إخبار نذير الصباح بكآبة التجربة ، ثم مســتوى الألم والحزن الذى ترتب على السابق من حجم الرزء الذى حق له أن يورثها بكاء لا ينتهى ، ثم ترجمة الحقيقة المرة فى فقدان الأخ موضوع هــذه المرثية كمبرر للمستويين السابقين •

وعلى ما تحمله المقطوعة من دلالات ضيق النفس الشــعرى ، وكآبة النفس البشرية ، ومحاولة رصد التجربة فى إطار هذه السرعة الفنية الواضحة ، تظل دالة على تكدس هــذا المعجم البكائى الذى تذيعه عنها الأبيات (٢ ، ٣ ، ٥) ففيها الرزء بالفتية ، ووراثة ذلك البكاء الذى لا ينتهى ، وســماع النائحات ، وفقدان الأخ ، والتصريح بمعاودة البكاء وقد مزج بالحنين الدائم إلى الفقيد •••

ومع انتشار معجم البكاء والنواح ، والعجز عن العزاء نجد التكرار المتعمد للبكاء مرة أخرى فى البيت الخامس ، حين تتعجب الشاعرة من أمر من يلومها على بكائها على أخ لو سبقته إلى الموت لاستراحت ، ولكان هو نفسه فريسة أحد أنواع البكاء •

وتكاد الشــاعرة تتوحد مع موضوع تجربتها ـ من زاوية أخيها من ناحية ، ثم زاوية الموت من ناحية أخرى • وكأنها رأت الحياة وقد استحالت عدما ، ولم يبق أمامها إلا أن تتوحد مع ذلك العدم ، فكان أفضل لها من أن تعيش :

كصخر بن عمرو خير من قد علمته
وكيف أرجى العيش ضــل ضلاليا

ومع هــذا التوحد الذى تتمناه الشاعرة ، تظل تردد تلك الأعلام القبلية لعلها تجد شــيئا من العزاء من خلال شريط الذكريات أيضا ، فتذكر اتســاع مكانة أخيها بين هــذه الأعلام فى قيس ، وزيد ،

وعامر ، وغســان (٦) ، وكأنها من خلال هــذه الصيغ تفاخر بالمــاضى ، وتأتى إلى تأبين أخيها ، فى مقابل ذلك الاستسلام الحتمى للموت •

وعلى هــذا النهج تأتى تجربة الخنساء مكررة فى رثاء أخويها صخر ومعاوية ، وربما بدت أشد عنفا فى قصائدها التى جمعت بينهما فيها ، إذ الخطب لديها يتحول إلى خطبين معاً ، حين يتحول الحزن على الفقيد إلى فقيدين ، فتبدأ مقطوعتها بشكوى الدهر ، وتعتب عليه عليه عتاب مرارة الراثى المنهزم ، على اللغة التى عرفت عن أبى ذؤيب الهذلى إزاء قســوة الدهر والمنية معاً إذا اتحدا على الإنســان الضعيف فأفقداه ما بقى من حوله :

أمن المنــون وريبهــا تتوجــع
والدهــر ليس بمعتب من يجزع ؟

ومن شكوى الدهر تستسلم الشاعرة تماما لأحزانها ، وتترجمها فى صيغ بكائها وتصوير أساها ، وإن أدركت أن جدوى البكاء غير واردة ولا متخيلة ، ولكنه الإلحاح والاضطرار أمام الادراك لعدم تلك الجدوى، خضوعا لحيرتها وتمزقها وانهيارها ، فهل بقى لها من شىء إلا التسلى به ، فراحت تردده فى البيتين (٢ ، ٥) ، وبعدها تلح فى خطابها للفقيد ، لتنتقى من الألفاظ ما يناسب موقفها منه : بين بكاء ، وأسى ، وميت ، وقبر ، وثاو فى بيت واحــد[٢] •

ثم تتبع هــذا كله بما ترمى إليه من التخفف من تلك الأحزان أو محاولة التعزى عن فقيدها بصيغ دعائية ، تكررها أربع مرات فى الأبيات (٣ ، ٤ ، ٦) ، كما أنها لا تنسى مزج الدعاء بتأبين المرثيين فى تصــوير طيب عهدهما ، وما كان لهما من طيب الفعال والجود والشجاعة ، وكأنها تبرر بذلك اســتمرارية بكائها عليهما الدهر كله ، وهى استمرارية تصــورها متألمة ، حين تنقض ما عرضته من إدراك

عدم جدوى البقاء ، وإن كانت تصر عليه . وإذا كان سيكشف شيئا من حنينها (ماحن واله) ، وهى استمرارية لن تعرف لها نهاية ، إذ تبدو على يقين من أن بكاءها سيظل راسيا رسو الجبال ، ثابتا ثبات الأشياء والحقائق لن يعرف تحولا ، فهى لا تعرف مدخلا إلى طريق الخلاص، بل لعلها لاتريد ذلك الخلاص أصلا، لأنها إنما تتوحد أيضا مع تجربة الحزن التى يعكسها هـذا الرثاء ، فلا تحيد عنه ، ولا بتجنبه حتى تموت .

وعلى هـذه الصورة كانت الخنساء تطوع معجمها الرثائى انطلاقا من حزنها ، وازدحام نفسها بألفاظ الأسى والكآبة من خلال استجابتها العفوية لايقاع الحدث، فلم تشأ أن تطيل ، على الرغم من قدرتها فنيا على ذلك ، على نحو ما نجده من طوال الرثائيات فى ديوانها مما قد يتجاوز خمسة وثلاثين بيتا ، على نحو رائيتها المشـهورة

قذى بعينـك أم بالعين عـوار
أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار ؟

ومن ثم يبدو الاحتكام إلى الإطالة أو القصر ، أو تصوير التجربة فى ظلال قصيدة أو مقطوعة موقفا حائرا إزاء صدق الموقف ، وتدفق الانفعال فى مرثيات الشـاعرة ، أو لدى غيرها من شـعراء الرثاء وشـاعراته .



٣ – رثائيـــة النفس

وتأتى يائية مالك بن الريب نموذجا متميزا فى إطار التعامل مع الذات على المستوى الرثائى ، حين تحس آلامها ، وتجتر أحزانها ، فى ظلال غربتها البعيدة النائية التى تخشى فيها من اللانهائية والعدم ، فإذا بالشاعر يتألم نفسيا إزاء غربته ، فيشتد حنينه إلى أهله ووطنه وكأن تاريخ الصعلكة قد سقط من حياته ، فلم يعد يستريح لهذا النمط من الحياة ، ولا يدين له بصورة من ولاء ، وقد عاشه دهراً كافيا لأن يبغضه وينفر منه ، وينصرف ببقايا فروسيته إلى الجهاد فى صفوف الفاتحين من المسلمين بعد توبته ، واعتزاله اللصوصية وقطع الطريق ، فإذا هو ينضم إلى كتائب الغزو التى قادها سـعيد بن عثمان بن عفان والى معاوية على خراســان .

وإذا بمالك ينخرط نفسيا فى صفوف المجاهدين ، فلا تتزعزع فيها نفسه ، ولم يتردد ولم يبد ندماً ، بل وقف موقف صلبا ، لم يحد عنه بدليل ما سـجله له التاريخ من مشـاركته مع سـعيد غزو (الصغد) و (سمرقند) ، بل يخبرنا الطبرى[1] بموقفه من سـعيد حين رآه مالك وقد كاد يتخاذل فى مجابهة الصغد ، وخشى أن يركن إلى الراحة ، أو يؤثر الصلح على الفتح فغضب مالك من سياسته ، وعبر عن موقفه وغضبه صراحة ، فراح يحرضه على ضرورة الجهاد رغم جهله بأبعاد المواقف السياسية :

مازلت بالصـــغد ترعد واقفـا
من الجبن حتى خفت أن تتنصرا

وما كان فى عثمان شىء علمته
سوى نسـله فى رهطه حـين أدبرا

---

(١) تاريخ الرسل والملوك ١٧٨/٧

فلم يعبأ به سعيد ، وظل يسالم الصغد ويساومهم ، فأعد مالك توجيه اتهامه إليه بقلة الفضل والخير ، لعله يحمسه ليحارب الصغد ويحتل بلادهم ، وراح يزيد من حماسه بتذكره بانتصاراته السابقة ؛ فى يوم (طاس) و (يوم النهر) ، وقد حضرهما مالك معه ، وانتصر مع القوم على أعدائهم فقال :

يقل خـــير أمير كنت اتبعـــه
اليس يرهبنى أم ليس يرجونى
أم ليس يرجو إذا ما الخيل شمصها
وقع الأسنة عطفى حين يدعونى
لا تحســبنا نســينا من تقادمه
يوما «بطاس» ويوم النهر ذا الحلين

ويقال أن تحريضه هــذا ترك أثره النفسى فى مسلك سعيد ، حتى هاجم الصــغد ، وانتصر عليهم ، واقتحم مدينتهم ، وحقــق النصر عليهم .

وتظل هــذه الرواية والشعر معها شاهدين على فروسية مالك التى لم تتزعزع بقاياها ، إلى أن تعددت الروايات ، واختلفت الأخبار حول وفاته ، فمنها ما انتهى إلى أنه مرض فى مرو بخراسان ، قبل رحيل ســعيد ، وكان هــذا مرض الموت ، ومنها ما يقول أنه مات لديغا فى طريق العودة إذ أراد مرة أن يلبس خفه فلدغته حية كانت مختبئة فى الخف فمات بسبب من لدغتها[1] .

ومنها أيضا ما يصور موته بسبب مرض الم به بعد تجاوزه مدينة مرو ، فاضطر ســعيد أن يخلف عليه رجلين لتمريضه ، والقيام بأمره رجاء أن يشفى ، فيلحقاه بالركب ، لكن الأجل وافاه فدفناه

---

(١) الطبرى ١٧١/٦ .

هناك[1] ومن هـــذه الأخبار أيضا ما يحكى أنه مات شهيداً فى إحدى معاركة فى صفوف الجيش الإسلامى حيث أصيب بطعنة قاتلة[2] .

وأيا كانت صورة موته فقد قدم الرجل على رثاء نفسه بعيدا عن وطنه ، وكأنه أحس انه سيموت غريبا لا محالة ، فراح يعرض موقفه النفسى على هـــذه الدرجة من التكامل ، ابتداء من تصوير شـوقه وحنينه إلى ذويه ووطنه ، وعرض سبب فراقه لهم ، ليقف عند مشاهد التذكر والبكاء ، ومعاناة الواقع الأليم فى صيغ من المناجاة الحزينة ، وبين هـــذه اللوحات يفسح لنفسه مجالا لتأمل مكانة الذات من زاوية الفخر بها ، والاعتزاز بمكانتها عودا إلى ماضى الذكريات ، ولكن الصور ـ فى مجملها ـ تكاد تذهب فى تصوير أسفه ولهفته على موته فى غربته ، فلم يجد مجالا للتعزى إلا بالفرار المؤقت إلى تلك الذكريات من ناحية ، وما صنعه من صيغ شـــعرية أعدها لتكون رسالته الأخيرة التى يبعث بها إلى أمه من ناحية أخرى .

وهو يستهل قصيدته على لغة التمنى التى تعكس تجربة الحنين بداية كما يعيشها ويعانى مرارتها ! ولذا يبنى صورته على أساس من مقومات المواطنة التى استحسن فيها ترديد كلمه (الغضا) الدالة على أشجار صحراء وطنه ، فراح يكررها ست مرات فى الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة وإلى جانب الغضا لا نكاد نرى لديه تركيزا فى هذه الأبيات إلا على تكرار التمنى أيضا (ليت شـــعرى ، ليت الغضا ، وليت الغضا ، لو دنا الغضا) وكأنه يستنفد وســـائل التمنى على اختلاف صورها ، ومعها تزداد لغة الحنين عمقا من خلال هذا الربط بين الغضا والإبل ، ثم الغضا والركب ، وليالى الرحيل ، ثم أهل الغضا ، وأمنية المزار ، وأمل اللقاء ، وهو يحاول جاهدا أن يبحث عن وســـيلة يتعزى بها ، لعله يتجاوز ضغوط تلك الذكريات فيستعين

---

(١) الأغانى ٢٩٧/٢٢

(٢) الأغانى ١٠٨

بندائه للرفيق ، ربما يخفف عنه شيئا من محنته ، فيطلب منه مسامرته حول الغضا وأهله ، إذ أيقن أنه لا عودة إليه ، فالأفضل له أن يقتصر منه على عالم الأمنية التي يتمناها ، ويبقى له أن يصورها ، ثم ينصرف من أغلى ممتلكاته ، من الغضا وعلاقاته ، إلى موقف يبدو أكثر اعتزازا به ، ذلك هو التحول الجوهري في حياته من عالم الصعلوك إلى المجاهد الإسلامي الذي لا تراه إلا غازيا وفاتحا مناضلا .
وكأنه يوظف البيت الخامس فاصلا بين ما يرمي إليه من مفارقات تبدو غاية في الطرافة ، وتظل لها دلالتها النفسية العميقة ، إذ يستمر في حواره حول الأرض ولكنه ينأى به قليلا عن منطق الحنين والحب والوفاء ، إنها هناك أرض يبغضها بغضه لأهلها ، ولا يحمل لها في نفسه نظيرا لما عرضه في الأبيات الأولى على الإطلاق ، بل يراها أرضا للأعادي ، وهذا يكفي لتصوير بغضه لها ولمن فوقها من البشر . فقد أصبح فيها غازيا بعد أن كان عنها بعيدا نائيا .

وكأنه حين يتلقى صدمة الكره هذه يحاول منها فرارا . فيعود إلى ذكريات وطنه وأهله وصحبته ورفاق صباه ، وكأنه لا يستطيع أن يعيش دون تلك الذكريات ، وليس أمامه من متنفس سوى تلك الزفرة التي تترجم مستوى الألم لديه ، وهي زفرة انتزعته من واقعه المرير إلى ذكريات أشد مرارة تتعلق بمشهد ابنته ، وقد أدركت خطر رحلته ، وطولها ، إذ راحت تتعلق به خوفا على مصيرها من اليتم المنتظر ، عندئذ يعود إلى ذكر خراسان التي يزداد لها بغضا ، وقد كان بالفعل بمنأى عنها ، وهي تمثل بالنسبة إليه الآن بؤرة صراع نفسي خطير ، إذ يردد ذكرها بما يشي بهذا البغض الذي ذكره قبل ذلك حين كنى عنها بأرض الأعادي ، ولكنها الآن تمثل خطرا عليه ، ففيها سيكون موته ، ومنها سيكون الفراق الأبدي له عن ابنته وبقية أهله .

وكأني به لا يريد الاستسلام لأزمة المفارقات المتوالية هذه ؛ إذ سرعان ما يعود إلى ذكر وطنه ، وكأنه يعود إلى استحسان ما صنعه حين تحول إلى مجاهد يستغني عن كل شيء في سبيل توكيد توبته التي

تمثلت فى هـذا النمط من الجهاد المقدس • ولكن شريط الذكريات يظل يداعب ذاكرته بما فيه من بواعث الحنين والألم ، وتزداد لديه الحيرة والقلق أمام رصيد ذوى القربى ممن انصرف وغادرهم من أبنائه وبناته ووالدته وزوجته ، حيث يترك كل هؤلاء إلى طريق اللاعودة (٩ ــ ١٤) •

وتمتد احاديث المفارقات لديه عبر الأبيات (٦ ــ ١١) ليعود إلى تســجيل ضرب آخر من ضروب الحنين يشده إلى أدواته القتالية بعنف ، حتى كاد يتوحد معها بين سيف ورمح وفرس (١٥ ــ ١٧) ، وهو توحد قديم ســبقه إليه فرســان الجاهلية ، وورد واضحا لدى صعاليكها ، ليرصد الشــاعر امتداده فى حركة الجهاد ، ولكن بشكل دخلف ، وكأنه يلح على استكمال عناصر لوحة الحنين فى صورتها المتعلقة بالوطن ، أو ما تعلق منها بالأهل والرفاق ، أو ما ظل منها مرتبطا بأدوات القتال ، ليأتى كل هـذا مجسدا أمام إحساسه بلحظة الموت التى يرتقبها ، وهى لوحة تتعدد جزئياتها بين مشهد الوفاة ، وبين جثة الميت ، ومشهد القبر فى قفر من الأرض ، ثم حتمية القضاء التى لا مناص من تقبلها (١٨ ، ١٩) ، وعندئذ يستطرد فى رموز المواطنة فيســجل منها ما يبغضه ، فإذا المنية تأتيه عند (مرو) ، وعندئذ يفقد كل رؤاه لصور المــاضى ، وتتقلص لديه مشاهد البطولة ، ليبدو أمامها هزيلا ضعيفا يستعين بالرفاق ، لا كما كان من قبل فى موقفه من الطعن والقتال ، ولكن على أن يرفعوه ، لعله يرى شيئا من بقايا حلمه ، بل لعله يرى قرينة من قرائن وطنه جسدها فى نجم « سهيل » الذى يظهر فى سماء بلاد اليمن ، وبذا تبدو استعانة الشاعر بالرفيق ذات دلالة نفســية مؤكدة هنا ، بل تبدو الدلالة خاصــة لأنها وليدة موقف خاص ، أساسه تداخل انفعالات القلق والإضطراب والحيرة ، والإشفاق على النفس ، وشدة الحنين إلى الأهل ، والاستسلام التام للقضاء ، والخضوع للرفاق ، وهى مشاعر تبدو متداخلة ومعقدة تعقيد اللحظة التى يصورها الشــاعر ، ومنها يحاول الخلاص المؤقت لعله يتجاوز زمنه ، أو لعله يحطم جزءا من حاجزه عوداً إلى الأمنيات وحديث

الذكريات ، فإذا هو يستشرف من مشاهد ماضيه يوم أن كان غازيا شرسا يعرف الكر دون الفر ، فإذا ما أديرت الخيل وفرسانها كان مقداما فى ميادين قتاله ، ينجد من يستغيث به ، وكان يجمع فى فروسيته من الصفات الإنسانية ما يعجز عن الإلمام بها غيره . إذ عرف بكرمه ، ونزاهة لسانه ، وعفة نفسه ، وصبره فى القتال ، وبروز مكانته بين قومه فى كل المواقف ، وما وجده من متعة الفارس فى ملاقاة خصومه والنيل منهم ، ومواجهة الضربات وتوجيهها ، وتصوير الطعنات التى ربما نالت من جسده ، ولكنها ظلت عاجزة عن النيل من نفسه .

وتتبلور لديه مقومات هذه اللوحة فى إطار الذكريات الحربية وغير الحربية فى حوالى خمسة أبيات (٢٧ — ٣١) ، بعدها يستطرد ثانية إلى الرفيقين ، يستعين بهما على عسير أمره ، إذ يطلب منهما أن ينعياه إلى أهله ، وأن يترصدا الأهل فى أشد أماكن الزحام لديهم (بئر الشبيك) لينقلا إليهم خبر الفقد الذى أحاط به ثم أصابه ، وعندئذ يستثير الرفاق لمزيد من الإشفاق عليه ، وهو يتصور نقل هذا الإشفاق إلى كل من يعرفه ، ونزداد لديه هو نفسه حدة الإشفاق على الذات ، حين يتحول إلى جثة فى قفر من الأرض ، حيث لاحياة ولا رفاق ، إلا رياح تملأ الأجواء صخباوغبارا ، وتزيد قبرمطمسا واختفاء مع توالى الأيام ومرور الليالى ، وهو يطلب إليها ضرورة إبلاغ الخبر لكل من يعرفه بدءا من وحش الصحراء الذى كان له رفيقا منذ صعلكته ، وانتهاء بربات الخدور من النساء ، لعلهن ينتحبن عليه ويزداد بكاؤهن ، ولا ينسى أن يعزى نفسه بأن يترك لأهله ميراثا يكفى لأن يذكروه بخير — وعلى الأقل — لن ينصرفوا بسهولة إلى نسيانه إلى جانب ميراث بطولاته .

ولديه يزداد هذا العزاء فى أن يجد من بعده أهلا له يبكونه ويرثونه ، بعد أن سجل حسرته مرارا إزاء لحظة الموت حين تاتيه بعيدا عنهم ، فهنالك مظنة ألا يجد له باكيا إلا سيفه ورمحه ،

وهنا يعتمد على تصوير مفارقة نفسية عنيفة تتبلورها لحظة الاغتراب الكامل مع مواجهة المنية ، وفى إبلاغ الخبر بعد وفاته لتزداد غاية الرحمات وتلهج الألســنة له بالدعاء .

وعلى عادته فى الاستطراد الذى يعد أساسا فنيا فى بنية هــذه القصيدة يعود الشــاعر إلى حديث آخر محوره الموت ، وأثره فى ميراث الأحياء (٣٥ ــ ٣٨) ، فقد ترك للأهل ميراثا يصيبونه من بعده ، وهم يصطرعون مع أنفسهم ، فلو كان الأمر بأيديهم ما اختاروا أبدا فراقه الذى أزهق نفسه كلما ضاقت به صدورهم ، ولم يبق لهم إلا جل ماله الذى جمعه من صعلكته أو من جهاده .

وعندئذ تشتد لهفته وحسرته إزاء ما ينتظره فى هــذا الغد القاتم ، وهو يدفن ، فلا تكاد تبين له بين الرفاق طبيعة الوفاء من طبيعة الغدر ، أو الرغبة الجارفة فى الانصراف من القبور إلى الدنيا ، رغبة فى البقاء بعيدا عن وحشة القبر التى عليه أن يواجهها فريدا وحيدا . وهى وحشة يتقمص فيها الشــاعر شخصية الميت ، وهو لا يريد أن يتجاوزها ، فيستطرد مرة أخرى فى تصوير جديد لمشاهد الذكريات ، (٣٩ ــ ٤٣) ، ومقومات الذكريات لديه فى مشاهد : الرحى ، أسماء المواضع فى بادية بلاده ، أناس من قومه وأهله ، نســاء من قبيلته ، الإبل الصلبة سريعة العدو ، رائحة الأقحوان ، والخزامى ، وجماعات الركبان وهى تجوب الصحراء ، وهى ذكريات تبدو عامة حيث تتعلق بالوطن والطبيعة ، وأساليب العيش ، ووسائل المتعة فى هــذا الوطن ، وهو ما يضيق دائرته وحدوده حين تشده دائرة الذكرى ثانية إلى منطقة الأهل (٤٤ ــ ٤٦) ، فيذكر أمه ، ويصور كيف سيكون بكاؤها عليه ، ويتصور مدى حسرتها على فقده بعيدا عنها ، ولذا يدعوها إلى زيارة قبره والدعاء له ، وكأنه يضمن الموقف رسالة يبعث بها إلى أمه بخاصة ، باعتبار قربها من نفسه منذ مولده إلى خروجه عبر هــذا الغزو ولقائه للموت ، وكأنه يريد أن يزيد من همومها واستثارة شــديد حزنها بزيارة قبره ، وقــد غطــاه التراب من كل جانب ،

وأصبح جسده رهينا لظلمة هذا القبر ، عاجزا عن تجاوزه مرة أخرى إلى الدنيا .

وهى رسالة يوسع الشاعر من دائرتها لتشمل أسرته كلها ، بل تمتد إلى قومه جميعا ، يجعل مضمونها ذلك الوداع الأبدى إلى غير رجعة ، بما يحمله من علامات الحزن والبكاء ، ولذا يعاوده الاستطراد إلى مخاطبة الرفيق لإبلاغ بنى مالك والريب أنه لا لقاء بعد هذا النبأ الختامى (٤٨ ــ ٥٥) ، وهو نبأ يغلفه ثانية أو ثالثة أو رابعة بهذا الحنين إلى مقومات الوطن فى لحظة حزن بين أكباد يتصور أنها ستفلق ، وبكاء يتردد إلى غير نهاية وهو بكاء تزداد خصوصيته حين يرتهن بأقرب الناس إليه من نساء أسرته ، من أمه وخالته ، وبناته وزوجته ، ولكنه يجد بقايا عزاء فى ثنائه على كل هؤلاء ، إلى جانب ثنائه على وطنه الذى لم يعرف له فى نفسه بغضا ولا ضيقا فى وقت من الأوقات .

وتبدو خصوصية التجربة واضحة فى القصيدة سواء ما يبرز فيها من قضايا الصعلكة ، أو ما يغلب عليها من الطابع القصصى المتقطع مما يتبلور فى موقف الشاعر كبطل جبار شرس ، ثم ذلك البطل الضعيف المهزول أمام لوحة الموت ، وهو أيضا البطل الباكى الحزين حين يرثى نفسه أو يحن إلى أهله ، ومن حوله أبطال آخرون من الرفاق ، أو من أدواته القتالية ، أو ممن يتمنى أن ينقلوا عنه رسائله . ويشاركونه أحزانه مع القوم ، وهو إيقاع قصصى يزيده عمقا استعانته بتحريك الحدث من خلالهم ، وهو تحريك يبدو غاية فى الخصوصية حين يظل محكوما بمنطق الاستطراد بين مشاهد الماضى والحاضر ، أو بين الواقعين المادى والنفسى ، أو بين القرب إليه والبعد عنه : ــ وهذه قليلة ــ تظل مرهونة بلغة الحوار التى ازدحمت بها الأبيات بين حديثه إلى الرفاق ، أو الأهل ، خضوعا منه للواقع أو للأمنية : وهو حوار يتكرر بين حين وآخر ، فلعله يخفف عنه شيئا من آلام نفسه المكلومة .

ومع هـذا الإيقاع القصصى يظل الصـدق الانفعالى تحـديد الوضوح لدى الشـاعر ، بدليل افتقاده الواضح للمنطقية التى يمكن أن تتوارى خلف ترتيب الأحـداث ، أو من وراء توزيع الحـوار . بل غلبت عليه هـذه الصورة التلقائية غير المنضبطة ، وقد جاءت لتعكس حيرة النفس وقلق الشـاعر وسقم الوجدان ، فمرة مع الرفاق ، وأخرى مع أدوات القتال ، وثالثة مع الأهل ونساء القوم ، ورابعة يعيد فيها الكرة مع الرفاق ، وهكذا ..

ومن الواضح أن الصور الجزئية تلتقى فى مدلولها ووظيفتها مع الصـورة الكلية التى رسمها الشـاعر لنفسه ، ولأهله ، وجهاده ورفاقه ، وحزنه ، وحنينه ، فلم تشذ فيها صورة واحدة أو تنبو عن الواقع الحزين كما يعيشه ، وتزدحم عليه فيه أحزانه .

وهى صورة تبدو — فى مجملها — دالة على صدقه ، وتتأكد تلك الدلالة من خلال تلك (الواقعية العلمية) التى تزدحم بها الأبيات أيضا ، سواء منها ما ذكره من أماكن يحن إليها ، أو حتى يبغضها ، أو ما ركز عليه من صور الأهل والأقارب والرفاق ، فلكل منها فى نفسه إيقاع خاص متميز تميز كل صورة جزئية على حدة .

وخروجا من إطار خصوصية التجربة إلى محاولة تبين الوشائج التى تربطها بتجربة عبد يغوث ، وأسلوبه فى التعبير عنها وتصويرها يمكن أن نتأمل بعض الملامح التى تشهد على هذا الالتقاء :

١ — ففى خطاب الرفيق أو الرفيقين يبدو جانب من هذا التشابه ، وهـذه الصيغة تتغير عند مالك ، وتنتهى دلالتها إلى مراسلات يريدها من خلال الرفاق ، وإذن فهو لا يبغض أولئك الرفاق ، بقدر ما يستعين بهم على مواجهة الخطب الحتمى ، وهو ما يأتى مضادا لصورة الرفيقين عنـد مالك حين يطلب من صاحبيه أن يكفا عن ملامه (١ ، ٢) ، وكأن اللقاء حول فكرة الصحبة يصحبه ذلك الافتراق فى طبيعتها ، وأسلوب توجيهها لدى كل من الشـاعرين .

٢ — وفى حديثه عن مشهد الوداع الأخير ، وتسجيله حنينه إلى أهله ورفاقه فى الوطن يتوقف عبد يغوث باكيا (٣ ، ٤) ، وهى صورة تزدحم بها أيضا قصيدة مالك ، حتى لتبدو محور الاستطراد عنده ، بما يكفى لأن تحمل شحنة انفعالية شـديدة العمق لديه •

٣ — وفى تصويره الأسريه وكيف نساق بهم وتحاور معهم ، يكشف سـوء موقفه تجاههم ، وكذا موقفهم منه ، حيث يعرض عبد يغوث مشهدا أليما من مشاهد سقوط البطل وانحدار هيبته فى أيدى خصومه (٨ — ١٠) ، وعندها يوزع الشـاعر مشاعره إزاء قومه بين السخط عليهم لانصرافهم عنه ، وبين المن عليهم لما كان من دوره فى دفاعه الدائم عنهم ، وذوده عن حماهم ، إذ يأتى شبيه هذا الموقف فى أسر مالك مجازا فى غربته التى لا يسـتطيع الانفلات منها ، ويبقى أمامه أن يتحدث عن أرض خراسان التى نأت به عن وطنه ، والتى رآها مرة أخرى فى أرض الأعادى ، وأخرى أرض المنية التى تنتظره ، وثالثة يذكر بغضه لها صراحة ، فمنطق الأرض هنا يبدو مكررا بين الشاعرين مع اختلاف مؤكد فى الدلالات النفسية المتناقضة حوله ، وإن كانت نقطة الالتقاء تظل بارزة فى أن كلا الشاعرين يبغض الأرض التى سيموت عليها ، ويكره أهلها ، فى مقابل حنينه إلى أرض وطنه ، وأهله وذويه •

٤ — وتظل لوحة المواطنة قرينة على التشابه بين تجربتى الشاعرين من منطقة الشوق والحنين على نحو ما أدرجه عبد يغوث (١١ — ١٣) ضمن صوره ، وما استطرد فيه مالك على مدار القصيدة فى كثير من المواقف التى يحسن هنا عدم الإشارة إليها بسبب من كثرتها وازدحام القصـيدة بها •

وهى لوحة تكتمل مع حديث « الأنا » الذى يتردد لدى الشاعرين من خلال إيقاع فردى متميز ، فالشاعر يفخر بنفسه ، ويصور أحواله وفروسيته من خلال مراجعة الماضى ، والرغبة فى تجاوز حاضره ،

وهو ما يرصده عبد يغوث (١٤ — ١٨) لعله يجد عزاء لنفسه إزاء آلام واقعه وخصومه ، وهو ما كثر ترديده أيضا لدى مالك ، فكلما حز به موقف الحزن خشى الاستسلام الكامل ، فراح يكسر حاجز الزمن عودا إلى الماضى ، والفخر بالأنا خلسة . وهى محاولة تتعدد صورها ، وتظل بينهما قاسما مشتركا ووسيلة للخلاص من الأزمة ، وإن كان خلاصا يحكم عليه بالفشل ، إلا فى بغية عزاء النفس قد تطرقها أحاديث الذكريات فحسب .

٥ — ثم تأتى لحظة التأمل التى يغلب عليها الحسرة على النفس ، وهى ما قصد عبد يغوث إلى رصده فى ختام قصيدته (١٩ ، ٢٠) ، ومن الواضح أن هذا التأمل وتلك الحسرة يدخلان ضمن دائرة الاستطراد لدى مالك ، بما يشف عنه هذا الاستطراد من صدق مع الذات من ناحية ، وإدراك لحجم الألم الذى يعيشه من ناحية أخرى ، ثم من تداخل المشاعر وتعقدها إلى مدى بعيد .

فإذا تجاوزنا مناطق التشابه أو التباعد على هذا المستوى الجزئى أمكن أن نتلمس مناطق أخرى لالتقاء الشاعرين ، منذ اتفاقهما فى الغرض العام ودافع النظم ، وموضوع القصيدة ، كرد فعل لذلك التقارب بين أبعاد التجربة لدى كل منهما ، فعلى المستوى الجغرافى هناك أرض بعيدة هى أرض أعداء الشاعر ، سواء أكان أسيراً فيها على الحقيقة ، أو أسيراً على المجاز ، فكلاهما ينتظر نحبه بين لحظة وأخرى ، ولذا تأتى صورة الترقب وما وراءها من تجارب الحنين أو الذكريات متقاربة بشكل واضح يجمع بينهما على الصعيد النفسى .

ثم يمتد هذا التشابه إلى مستوى الشكل الخارجى ممثلا فى اتفاق الأوزان والقوافى ، وحرف الروى ، وربما حركته ، والتى ربما ظلت علاقة نفسية دالة منذ الاختيار الأول الذى يتعلق بهمس النفس الباكية ، وظهور كآبة « الأنا » فى قمة حزنها ، فهى نغمة التمزق بين ماض وحاضر ، والقلق إزاء الأخطار التى تحيط بها من كل جانب ،

فإذا بهذه الأصوات تنبعث جلية من كل ضمير يعود على الشاعر نفسه ، وهو ما قصـــد إلى إلحاقه بألف الإطلاق زيادة فى امتداد حزنه ، ولا نهائية حنينه كلما عرض لجانب من جوانب تجربته الكئيبة •

ثم يأتى هـــذا التشابه المطروح على مستوى منهج القصيدة لدى كل من الشاعرين . وإن اختلفت درجة الإطالة أو القصر ، فهذا أو ذاك يظل ملكا للشـــاعر ولتجربته ، ويبدو أن حس المعارضة . أو تبادل التأثير والتأثر لا يقود أبدا إلى التشـــابه ، ولا يجب أن يقود إليه . أو حتى التقارب فى عدد أبيات القصيدة ، ولكن توزيع الصور يظل شاهدا على ذلك . إلى جانب المشاهد المرسومة ، وما تحمله من دلالات نفســـية عميقة يبدو تشابهما مؤشرا أكيدا إلى تشابه مصادر التجارب وطبائعها لدى الشاعرين ، وأظن أن هـــذا يتأكد برجوعنا إلى مواضع التشابه الجزئى المتناثر على النحو الذى عرضنا له آنفا •

ومع الفواصل الزمنية بين الشعراء لنا أن نتصور أن ثمة فروقا فى أساليب الصياغة الجمالية . وهى فروق يجب أن نعتد بها باعتبارها كشفا لعنصرى التراث والمعاصرة، ومحاولة المزاوجة بين الاتباع والإبداع مزادجة هادئة يقتنع بها الشاعر ، لأنه يجمع مثلثا واضحا فى قصيدته. قوامه مصدر المـــادة التى تأثر بها ، وأساليب الصياغة التى يبدع من خلالها وبين الأمرين تقف طبيعة الحياة التى يعيشها عصره ، ويخوضها هو نفسه ضمن سياق فكرى ومستوى معرفى محدد ، لابد أن ينعكس فى مواطن الإبداع عنده ، وهو ما يبدو واضحا بين الروح الجاهلية البحتة كما صدر عنها عبد يغوث على مستوى المعجم اللفظى والتصويرى. وبين ما بدا أشد وضوحا عند مالك باعتبار ما عكسه من ظروف حياة البادية فى عصر بنى أمية ، فكأنه صـــدر عن بيئة مسالمة غاية فى التبدى ، فهى تلك البيئة التى أنجبته ، وسجل إليها حنينه . فى مقابل البيئة الأخرى التى كانت مجالا لغزوه وحربه ، واستمرار جهاده ، وهى أرض فارس البعيدة التى لم يجد فيها إلا رثائيته لنفســـه •

المرثيــة الجماعيــة

وهى إحــدى يائيات الشريف الرضى فى رثاء الحجيج ، حيث يعيش تجربة الفقد وحرمان الذات وضياع الأمل على النحو الذى عاشه الأسير والراثية والمجاهد جميعا ، فهو — أى الشريف — يصور موقفه حواراً مع الحجيج . أو من خلالهم ، لمجرد الأمل فى استعادة ذكريات له كثيرة فى الأماكن المقدسة ، وليكشف جوانب من آمه وحزنه بسبب عجزه عن معاودة زيارتها ، وربما أشار بهذا المنع إلى فترة توقف المسلمين عند الرحيل إلى مكة خوفا من بطش القرامطة ، وكأنه لا يجد أمامه إلا أن يذوب لهفة وشوقا يشبهان تلهف الأسير المغترب إلى وطنــه ، والراثية الحزينــة إلى أخويهــا المفقودين ، والمجاهد النائى إلى أهله وماله وحماه وذوى قرباه .

وإذا بالشريف الرضى يسوق فى يائيته من الصور الفنية ما يقترب من لغة المعارضة للقصائد السابقة ، وإن شئت فقل أن تشابه الواقع النفسى قد فرض عليه ذلك التشابة ، أو لنقل إن حس اليائية بدا شــديد القرب من هــذا النمط من التجارب الحزينة المتميزة ، حيث يلتقى حولها شــعراء تلك اليائيات جميعا ، فعلى لغة مالك يقول الشريف فى مطلع قصيدته :

أقول لركب رائحين : لعلــكم
تحلون من بعدى العقيق اليمانيا

فهو يسقط حاجته النفسية من خلال أولئك الركب الرحل . بل يكاد يرثى نفسه إزاء ذهابهم إلى حيث لا يستطيع هو أن يذهب ، ولذا ينتقل من صيغة الرجاء التى اســتهل بها حديثه إلى صيغ من الأمر التى يزود بها الركب لإسقاط المزيد من حنينه ولهفته :

خذوا نظرة منى فلاقوا بها الحمى
ونجــدا وكثبان اللوى والمطــاليا

ومروا على أبيسات حى برامة
فقولوا : لديغ يبتغى اليوم شافيا

وهنا تكون بداية اللقاء الفورى بينه وبين شعراء اليائيات من أهل تجربة الحنين والألم ، فيسجل ذكريات الأماكن ممزوجة بهذا الحنين ، متفاعلة مع ذلك البكاء ، إذ يردد لهفته إلى ذلك العقيق اليمانى ، ونجد ، وكثبان اللوى ، والمطالى ، ورامة ، ثم يكرر تصوير جوانب أخرى لتلك اللهفة — استطرادا — على نجد حين يقرنها بواقع حياته هناك فى الشمال ، إذ لا يريد بقاء فى العراق ، حيث لا يجد دواءه الذى لا يبحث عنه إلا فى الأرض المقدسة . ولذا يستمر فى ترديده لجغرافية الأماكن التى يحن إليها بين الكثبان : والحمى والشعب (٦) ، والجبل (١٠) ، والوادى (١٥) ، والنشز (١٥) ، وأبيات الدمى(٣) ، وكأنه يعكس بذلك حجم إدراكه لطبيعة تلك الأرض التى كاد يتوحد معها ، ليصبح قطعة منها ، فهو يعيش إذن غربة نفسية ، تعكس حجم معاناته . ولذلك راح يعيد تصوير حنينه فى مشهد آخر ، نراه مكررا من قبل عند عبد يغوث ، ومالك ، فى ذكر الأهل والجيران ممن يستريح لهم ، ويحس الغربة فى نأيهم عنه ، وكأنه يبدو عليهم عاتبا حين يخاطبهم فى لهفة المشتاق اللائم معا :

وقولوا لجيران لى على الخيف من منى
تراكم من استبدلتم بجواريا
ومن حل ذاك الشعب بعدى وأرشقت
لواحظه تلك الظباء الجوازيا
ومن ورد الماء الذى كنت واردا
به ورعى الروض الذى كنت راعيا

ليبلور بذلك خلاصة موقفه إزاء تلك التساؤلات القلقة الحائرة .
وقد كشفت أيضا وعيه وحبه لمنطقة الخيف فى « منى » ، وتلك الشعاب الضيقة ، وذاك الماء الذى ورده ، والروض الذى رعاه ، وهو

ما يبلور خلاصته ثانية فى التصريح بتلك اللهفة التى لا يكاد يعرف لها حدودا :

فوالهفتى كم لى على الخيف شهقة
تذوب عليها قطعة من فؤاديا

وكأنه يجمع فى لوحات المقدمة على طريقة الآخرين ، بين مشاهد الحنين ، والإلحاح النفسى الذى يعكسه توالى أفعال الأمر ، وصيغ الرجاء ، وتزاحم ذكريات الماضى على نفسه ، وترجمة ذلك كله فيما يسكبه من الدمع ، وما يصوره من شهقة الفؤاد ، أو البحث عن دواء لدائه ، أو التماس الطبيب والرقى ، أو ما غرق فيه من عرض لصور البداوة فى البيتين (٣ ، ٦) ، أو ما ردده من خصوصيتها الأماكن المقدسة (منى ، الجمار ، صلاة الجمع) إذ يبدو أشد ما يكون انشغالا بتلك المناسك التى أوقف عليها الأبيات (٥ ، ١٢ ، ١٦) ، إلى هذا الاستطراد فى معاودة سؤال الركب والركبان (١٩ ، ٢٠) ، إلى تبرير حيرته إزاء هذه التساؤلات ، بما يقربه من عالم الرثاء ، وهو ما صاغه فى هذا المعنى الحكمى العام :

ومن يسأل الركبان عن كل غائب
فلابد أن يلقى بشيرا وناعيا

وكأنه بذلك يفسر ما وراءه من مخاوف ، لأن يسأل الركب ، وهو على حذر شديد وحرص :

ومن حذر أن أسأل الركب عنكم
وأعلاق وجدى باقيات كما هيا

ثم يزداد لديه هذا الوجد توهجا ، حين يعكسه بعمق من خلال تلك الاستدارة التى أكمل فيها صورة المحب إزاء مشهد المحبوب ، وكأنه يترجم كل ما وراءه من أسرار هذا الهوى (٢١ — ٢٤) :

وما مغزل أدماء ترجى بروضـــة
طلا قاصر عن غاية السرب دانيا
لها بغمات خلفـــه تزعج الحشى
كحس العـــذارى يختبرن الملاهيا
يحــور إليهـــا بالبغـــام فتنثنـــى
كما التفت المطلوب يخشى الأعاديا
بأروع من ظمياء قلبا ومهجـــة
غـــداة ســـمعنا للتفرق داعيـــا

ونادرة هي هـــذه الاستدارات التي نظمها الشعراء . فعرضت تجاربهم بهذه الصورة على طريقة النابغة أو الأخطل أو ابن المعتز ، ممن اشـــتهروا بهذا اللون المتميز من دقة الصياغة ، وإحكام التصوير ، إذ عرض صورة الظبية البيضاء في حركتها عبر الرياض ، وما يصـــدر عنها من أصوات الحنين ، وهي تنادى صغارها ، وكيف تستجيب لها الصغار ، وتتجه إلى مصدر صوتها . فهي ليست في مستوى هـــذا المشهد الذى عانى فيه فراق المحبوبة ، فبدا — وبدت أيضا — ممزق القلب ، شـــديد اللهفة والحسرة إزاء هـــذا الفراق .

وهو لا يتورع أن يستعين بصيغ البكاء الصريح ، ليذرف الدمع تعبيرا عن حنينه وحزنه وجزعه معاً ، وهو ما طرحه تصويره في البيتين (٨ ، ١٠) وأكملهما بحديث الشكوى الذى ردده مرة أخرى في ختـــام أبياته :

تودعنا ما بين شـــكوى وعبرة
وقد أصبح الركب العراقى غاديا
فلم أر يوم النفر أكثر ضاحكا
ولم أر يوم النفر أكثر باكيـــا

وبين الشكوى ومشاهد الحنين يبدو الشاعر شديد القلق والحيرة . فلا يستطيع إلا أن يعكس جوانب من تلك الحيرة في أمنية غريبـــة ،

هى أمنية اليائس الذى ضاق بكل ما حوله ، على ما تحمله من شحنة نفســية عنيفة :

فيا ليتنى لم أعل نشـــزا إليكم
حراما ولم أهبط من الأرض واديا
ولم أدر ما جمع وما جمرتا منى
ولم ألق فى اللاقين حيـــا يمانيا

وبدا جمع الشريف بين حس البداوة وبين معجم الأماكن المقدسة والشـــعائر ، مسجلا بذلك حنينه ولهفته ، وبكاءه الذكريات . فإذا به يضيق بالعراق ، فى مقابل لهفته على ما رأيناه لديه من رصيد الأماكن التى يحن إليها من خلال لغة التكرار التى يضيف من خلالها جبل الريان ، والنقـــا ، فى زحام معـــاودة الحـــديث عن منى ورمى الجمـــار ويوم النفر ...

وتبدو هـــذه اليائية قريبة فى صورتها الشكلية مما سبق أن عرضنا له من اليائيات ، فهى تحمل واقعا نفســيا يقرب أيضا من الواقع النفسى لشـــعراء تلك القصائد ، بدليل تكرار لغة هـــذا المعجم الحزين لدى الشريف الرضى نفســـه فى رثائه لأبى إسحاق إبراهيم ابن هلال الصابى ، وقد مر على قبره ببغداد :

مررنا به فاستشرفتنـــا رســـومه
كما استشرف الروض الخلباء الجوازيا

وإذا به أيضا يجهش بالبكاء على النحو الذى صوره قبل ذلك :

نزلنا إليـــه من ظهـــور جيادنا
نكفكف بالأيدى الدموع الجواريا

وإذا به يردد لوحته حول الركب الرحل ، ويخاطبهم ويستعين بهم على لغة توزع بين الأمر والرجاء :

أقول لركب رائحين : تعرجوا
أريكم به فرعاً من المجد ذاويا
ألموا عليـــه عاقــرين فإننــا
إذا لم نجــد عقرا عقرنا القوافيا
وحطوا به رحل المكارم والعـــلا
وكبــوا الجفــان عنده والمتــاريا

وإذا به يستمر فى معجم النعي الذى بنى عليه القصيدة كما بنى سابقتها ، وكأنه بدا شـــديد القرب إلى واقع النفس الحزينة التى يعكس حزنها — بلا مواراة ولا خجل — من خلال الدموع الجوارى وعذر البواكى ، وذكريات المـــاضى . والعجز عن إجابة الداعى ، ومرارة الليالى ، وكثرة النواعى ، وموت الأمانى على النحو الذى ينشره بين أبيات تلك المرثية التى تضـــمه فنيا ونفسيا مع شـــعراء اليائيات الســـابقة التى عددناها موضحا للمعارضة الفنية لديه .

* * *

الفصل الثانى

الحماسات والتواجد الانفعالى

١ – بائية شهاب الدين محمود .

٢ – ابن القيسرانى .

٣ – شوقى .

بائية شهاب الدين محمود

بدا طبيعيا لحركة الشعر فى عصر الحروب الصليبية ان تحذو حذو الأحداث التاريخية التى تنسبها ، وإذا كان لدينا رصيد من الشعر الحربى يحكى قصة الصراع فى معارك المسلمين مع الروم ، خاصة فيما نجده شديد الظهور لدى الشعراء الكبار ، على نحو ما نظم من روميات ابى تمام والبحترى والمتنبى وأبى فراس ، وغيرهم من الشعراء الذين اقتحموا بشعرهم تاريخ الحروب فسجلوا ، ووثقوا ، وصوروا ، وربما أضافوا ، فمن الطبيعى أن يستمر هذا الرصيد مع شعر الحروب الصليبية فى المعارك الكثيرة التى وقعت بين المسلمين والفرنج فى « الرها » ، و « حطين » ، و « بيت المقدس » و « دمياط » ، و « عكا » ، خاصة أن حركة الجهاد قد أخذت عمقاً دينيا شديد التميز فى كل هذه الحروب سواء فى الروميات أو الصليبيات التى توقف عند نظمها الشعراء .

ولا شك أن لكل واحدة من هذه المعارك دورها فى امتداد حركة الجهاد الإسلامى منذ استهدفت استرداد ما سقط من مدن الإسلام فى أيدى الغزاة ، فكان الشعر الحربى وسيلتهم للتغنى بهذه الانتصارات وتسجيل ملامحها التاريخية ، وتسجيل صداها فى حركة الجهاد ، والتعبير عن مشاعر المسلمين إزاءها ، كما حدث فى استعادتهم مدينة «الرها» ، ثم ما كان من انتصارهم فى يوم «حطين» ، وكذا استعادة مدينة «دمياط» ، ثم ما توالى من تتويج الانتصارات فى خواتيم معارك المسلمين والفرنج حتى عادت بلاد الإسلام إلى أهلها كاملة ؛ مما دفع شهاب الدين محمود إلى معارضة أبى تمام فى بائيته المشهورة ، وقد سجد لربه شاكرا منة هذا النصر المبين ، وكأنما داعبت خياله مشاهد انتصار المعتصم على الروم فى يوم « عمورية » ،

ولمعت فى ذاكرته مشاهد فرحة المسلمين بذلك الفتح الأكبر الذى صور له نظيرا أبو تمام فى يوم عمورية ، فراح شهاب الدين محمود يقول على منهاج أبى تمام :

الحمد لله ذلت دولة الصلب
وعز بالترك دين المصطفى العربى

هذا الذى كانت الآمال لو طلبت
رؤياه فى النوم لاستحيت من الطلب

فإذا قصدنا إلى الإيجاز فى تحليل المواضع البارزة من المعارضة استطعنا رصدها من خلال عدة لوحات متميزة تسهل استكشاف المواقف المتشابهة والمفارقة بين الشاعرين :

١ ـ لوحة يوم النصر التى يرسمها الشاعر يوم (عكا) ، على غرار ما حدث فى يوم (عمورية) ، وما كان لكل منهما من أصداء فى نفس الشاعر تعكس وقعها فى نفوس المسلمين جميعا ، فأبو تمام ينادى اليوم مخاطبا إياه ومثنيا عليه :

يايوم وقعة عمورية انصرفت
عنك المنى حفلا معسولة الحلب
أبقيت جد بنى الإسلام فى صعد
والمشركين ودار الشرك فى صبب

وهو ما يردده الشاعر هنا من نفس المنطلق ، وقد سقطت قواعد الشرك ، وانهارت أركانه أمام نصرة دين الله ، وبالتحديد فى قوله (عز دين المصطفى العربى ، ما بعد عكا للشرك عند الدهر من أرب) :

لتمتد الصورة لديه إلى مزيد من التشابه بين فرار (تيوفيل) ، وقد أحاطت النيران بكل أركان المدينة :

موكلا بيفاع الأرض يشرفه
من خفة الخوف لا من خفة الطرب

إن يعد من حرها عدو الظليم فقد
أوسعت جاحمها من كثرة الحطب

وبين صورة الفرار الحتمى هنا ، وقد أحاطها الشاعر بسعادته وانبهارة :

لم يبق من بعدها للكفر إذ خربت
فى البر والبحر ماينجى سوى الهرب

بل إن مشهد الهرب نفسه يبدو واردا من منطلق هذا التشابه إذا ما تأملنا موقف تيوفيل وقد :

أحذى قرابينه يوم الردى ومضى
يحتث أنجى مطاياه من الهرب

فلم يعد للقائد شغل إلا بنفسه حتى وإن قدم رفاقه قربانا فى سبيل هربه ونجاته من الموت والأسر .

ويبقى الواقع النفسى حول الصورة مكررا إلى حد بعيد ، سواء أكان القياس فى ذلك على الشاعر نفسه ، أم كان على المسلمين جميعا ، فإذا كان أبو تمام قد رأى عمورية (فتحا للفتوح) ، وقد سعدت به الأرض والسماء معا حتى أعجز الشعر والنثر عن الإحاطة بكل جوانبه ، فإن الشاعر هنا يتولى طرح نفس الفكرة بحمده لربه لما كان من تحقق أمل كان حلماً بعيد المنال لدى المسلمين جميعا :

هذا الذى كانت الآمال لو طلبت
رؤياه فى النوم لاستحيت من الطلب

٢ — **واللوحة الثانية :** يكشفها لنا موقف المدينة موضوع الفتح لدى كل من الشاعرين ، فقد شغل أبو تمام بتصوير مكانة عمورية فى نفوس أبنائها ، فعرض مشاهد حصانتها ، وأعجز كبار الغزاة عن اقتحامها ، منذ تبابعة اليمن وأكاسرة فارس ، وإذا بمدينة (عكا) تأخذ نفس المنعطف التصويرى ، بل ربما بدت أعلى منها فى درجة المنعة والحصانة ، بدءا من تسجيل الشاعر لمكانتها فى نفوس المسلمين على الرغم من اختلاف الموقع لكلتا المدينتين ، فإذا كانت عمورية قلعة الروم ، فإن عكا مدينة المسلمين وهم يستردونها ممن اغتصبوها فى مقابل ما كان من حركة المعتصم حين راح ينتزع (عمورية) انتقاما لكرامة المرأة المسلمة ، فإذا بعكا تصبح مناط الآمال كما كانت عمورية فى نفوس أبنائها :

أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا
فداءها كل أم برة وأب

فإذا بمدينة عكا :

كانت تخيلها آمالنا فترى
أن التفكر فيها أعجب العجب

وإذا كانت عمورية قد بلغت من الحضارة ما يجعل من المستحيل فتحها إلا فى خضوعها لقدر الله الذى يتجاوز كل الحدود :

رمى بك الله برجيها فهدمها
ولو رمى بك غير الله لم تصب

فإن لمدينة عكا هنا :

سوران : بر وبحر حول ساحتها
دارا وأدناهما ناى من القطب
مصفح بصفاح حولها أكم
من الرماح وأبراج من اليلب

وإذا كان المعتصم قد أقدم على عمورية غير قاصد إلى غنيمة أو كسب دنيوى ، فحسنت لديه نوايا المحتسب حتى بدا موقف الخليفة عند أبى تمام :

هيهات زعزعت الأرض الوقور به
عن غزو محتسب لا غزو مكتسب

إذ يبدو هذا هو نفسه ما يطرحه الشاعر ، وقد تجاوز لغة المفرد إلى جمع المسلمين ليجعلهم :

ففاجأتها جنود الله يقدمها
غضبان لله لا للملك والنشب

إذ يجمع فى الصورة بين الجند وبين قائدهم الأشرف خليل بن قلاوون ، حتى أن الموقف لديه بدا شبيها بموقف أبى تمام ، وهو يرصد تاريخ الفاتحين مع المدينة ، وتصديها لهم ، وعجزهم عن الانتصار على أهلها ، فأقام نفس المشهد ، إذ نجد شاعرنا وهو يعرض الموقف :

كم رامها ورماها قبله ملك
جم الجيوش فلم يظفر ولم يصب

٣ ـ واللوحة الثالثة يمكن تبينها حول شخص القائد نفسه تشبيها له بموقف الخليفة المعتصم ، حين يجعل المعركة دينية خالصة ، وكذا شخصية القائد ، فإذا كان المعتصم قد انصرف من متعه ومجالسه حين بلغته استغاثة المرأة المسلمة :

لبيت صوتا زبطريا هرقت له
كأس الكرى ورضاب الخرد العرب
عداك حر الثغور المستضامة عن
برد الثغور وعن سلسالها الحصب

فإذا الموقف يظل متشابها هنا إذ يبدو عند القائد :

لم يلهه ملكه ، بل فى أوائله
نال الذى لم ينله الناس فى الحقب

وإذا كانت جيوش المعتصم على حد تصوير أبى تمام لشجاعة فرسانها :

إن الأسود أسود الغاب همتها
يوم الكريهة فى المسلوب لا السلب

فهى هنا أيضا جيوش لا تركن إلى الراحة ولا تخلد إلى هدوء :

جيش من الترك ترك الحرب عندهم
عار وراحتهم ضرب من الوصب

وإذا بهذه الراحة أيضا تنعكس فيما نفاه أبو تمام عن المعتصم إلا ما رهنه منها بالتعب والجهاد :

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب

وتمتد سيطرة الصورة على ذهن الشاعر إلى حد تعامله مع البرج المنقلب أيضا ، ولكن فى غير موضع التنجيم الذى اتخذه أبو تمام موضعا لسخريته وتهكمه حين قصد به أبراج المنجمين تحديدا :

وصيروا الأبرج العليا مرتبة
ما كان منقلبا أو غير منقلب

على أن أبرج المدينة هنا تبدو وقد تخلت عن صورتها الطبيعية تماما :

تسنموها فلم يترك تسنمها
فى ذلك الأفق برجا غير منقلب

رابعا : لوحة الفتح وما حوله من انفعالات الأمة والقائد والشاعر جميعا ، وأول ما يظهر ذلك الانفعال فى مخاطبة اليوم نفسه (يايوم وقعة عمورية ، يايوم عكا ..) . وهو فى كلتا الحالتين يظل شديد التميز بين بقية أيام الانتصارات الإسلامية على حد تصوير كلا الشاعرين ، فهو عند أبى تمام :

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به

نظم من الشعراء أو نثر من الخطب

وهو هنا أيضا يمحو ذكر ما سبق من تلك الفتوح :

يا يوم عكا لقد أنسيت ما سبقت

به الفتوح وما قد خط فى الكتب

فهناك أعجز أبو تمام الشعر والنثر عن الإحاطة بمكانة ذلك اليوم، وهو ما تردد لدى شهاب الدين أيضا :

لم يبلغ النطق حد الشكر فيك فما

عسى يقوم به ذو الشعر والخطب

وعند أبى تمام كان احتقاؤه ظاهرا بأدوات القتال ، حيث اعتبرها أساسا لفلسفة القوة التى تبناها فى مطلع القصيدة حتى جعلها خلاصة حكمته :

إن الحمامين من بيض ومن سمر

دلوا الحياتين من ماء ومن عشب

وهى هنا أيضا تسير فى نفس الإطار :

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت

طلائع النصر بين السمر والقضب

ولدى الشاعرين كليهما بدا القبيح دينيا ، وكذلك النصر ، وهذا هو سر ازدواجية الأرض والسماء فى تفاعلهما إزاء النصرين معا ، فكان الموقف عند أبى تمام :

فتح تفتح أبواب السماء له

وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

وهنـا بدا موزعا على نفس المستويين الدينى والدنيوى فى تفاعلهما الآنى :

فقر عينا بهذا الفتح وابتهجت
بفتحه الكعبة الغراء فى الحجب

وسار فى الأرض سير الريح سمعته
فالبر فى طرب والبحر فى حرب

بل إن الشاعر يضيف أبعاداً أكثر وضوحا وعمقا حول سعادة رسول ﷺ بهـذا النصر :

وأشرف المصطفى الهادى البشير على
ما أسلف الأشرف السلطان من قرب

وذلك بعد أن حذا حذو أبى تمام فى جعل هـذا النصر طعاما إلهيا حين قال :

ومطعم النصر لم تكهم أسنته
يوماً ولا حجبت عن روح محتجب

وهـو هنـا :

وأطلع الله جيش النصر فابتدرت
طلائع النصر بين السمر والقضب

خامسا : وتدور اللوحة الخامسة حول طبائع الحرب ووقائع المعركة بين المعسكرين من ناحيـة ، ورصد نتائجها من ناحيـة أخـرى ، ففى الجانب الأول وصف أبو تمام وقائع عمورية من خلال سيوف المقاتلين من جند الإسـلام :

كم أحرزت قضب الهندى مصلتة
تهتز من قضب تهتز فى كثب

بيض إذا انتضيت من حجبها رجعت
أحق بالبيض أبدانا من الحجب

وهى هنا تلتقى مع الرماح فى عرض نفس المشهد حين تناول نفس الصورة :

وخاضت البيض فى بحر الدماء وما
أبدت من البيض إلا ساق مختصب
وخاض زرق القنا فى زرق أعينهم
كأنها شطن تهوى إلى قلب

بل إن الملامح الجزئية للصورة تبدو متقاربة بين حس الشاعرين ، فها هى صورة المختضب تبدو عند أبى تمام :

بسنة السيف والخطى من دمه
لا سنة الدين والإسلام مختضب

وكذا فى زرق العيون هنا ، وصفر الوجوه لدى الروم هناك :

أبقت بنى الأصفر المراض كاسمهم
صفر الوجوه وجلت أوجه العرب

وها هو بحر الدماء يتدفق من قبل الأعداء :

أجرت إلى البحر بحرا من دمائهم
فراح كالراح إذ غرقاه كالحبب

وهو ما صوره أبو تمام من قبل :

كم بين حيطانها من فارس بطل
قانى الذوائب من آنى دم سرب

ومع هذه الإشارة إلى كثرة الفرسان الأبطال يعرض ما أصابهم وأدهشهم حتى أسكت أصواتهم عند أبى تمام :

ولى وقد ألجم الخطى منطقه
بسكتة تحتها الأحشاء فى صخب

وإذا هو ما يتردد لدينا فى صورة المنهزم الصامت أيضا :

كم أبرزت بطلا كالطود قد بطلت
حواسه فغدا كالمنزل الخرب

وكأنما أراد الشاعر أن يضيف إشارة شخصية إلى ما أفاده من أبى تمام ، وهى إشارة صريحة ، ألح عليه فيها كوكب المذنب ، أو شهب الأرماح اللامعة ، فى مقابل شهب المنجمين السبعة التى سخر من منجميها ، فمن مركب الصورتين (والعلم فى شهب الأرماح لامعة ، وإذا بدا الكوكب الغربى ذو الذنب) تتشكل أطراف الصورة هنا :

كأنه وسنان الرمح يطلبه
برج هوى ووراه كوكب الذنب

وفى صورة الجيوش وضجيج زحفها تتكرر المشاهد ، فعند أبى تمام رأينا يموذجا من ذلك فى جيش الرعب الذى استوقفه تصويرا :

لم يغز قوما ولم ينهض إلى بلد
إلا تقدمه جيش من الرعب

وإذا بجيوش الأشرف هنا تتمتع بنفس الصور التى تفزع الأعداء وتبث الرعب بين صفوفهم :

وجئتها بجيوش كالسيول على
أمثالها بين آجام من القضب

وحطتها بالمجانيق التى وقفت
إزاء جدرانها فى جحفل لجب

ولا شك أن هـــذه المجانيق توازى حريق (عمورية) وقد أتى عليها من كل جوانبها ، وهو ما أفاض الشـــاعر فى تصــويره ثم أوجز وقفته عنـــد :

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
يشــله وسطها صـــبح من اللهب

وها هى الدماء تتناثر وتتدفق لتملأ الميدان ، وهو ما يربطـــه الشـــاعر بمنطق القوة ، ويصوره فى توحده مع السيوف ، وهو ما ورد عند أبى تمام فى قوله :

يارب حوباء لمـــا اجتث دابرهم
طابت ولو ضمخت بالمسك لم تطب

وهنـــا :

وخلقت بالدم الأســـوار فابتهجت
طيبا ولولا دماء القو م لم تطب

وما أحرزته قضب الهندى على حد تصوير أبى تمام هو نفسه ما أحرزته الســـيوف هنا :

فأحرزتهم ولكن للســـــيوف لكى
لا يلتجىء أحـــد إلا إلى هرب

وإذا بلوحتين أخريين تتكرران بين إبداع الشاعرين ، فهما تمثلان أساسا فنيا لكلتا القصيدتين ، وذلك أن مشـــهد الحريق بدا مدخلا أساسيا لتصوير هزيمة الأعداء ، وكذا بدا مشـــهد الفرار ومحاولة اللجوء إلى البحر وســـيلة أخرى للهروب ، وهو ما عجز عنه العدو وقادته ، فعند أبى تمام يرد التصوير المفصل لمشـــاهد الحريق ، ومعه يحسن العودة إلى كل أبياته حول هـــذا الجانب من القصيدة ، وهى ما يقابلها هنا على درجة واضحة من الإيجاز :

وجالت النـــار فى ارجائها وعلت
فاطفأت ما بصدر الدين من كرب

وهناك ضاقت الأرض والبحر بقائد الروم ، كما ضاقت بجنده :
هيهات زعزعت الأرض الوقور به
عن غزو محتسب لا غزو مكتسب

وهناك أيضا أعجزه البحر — على المجاز — عن تحقيق طموحه
حين رأى من الحرب ما أفزعه هوله :

لمــا رأى الحرب رأى العين توفلس
والحرب مشتقة المعنى من الحرب :
غــدا يصرف بالأمــوال جريتها
فعزه البحر ذو التيــار والحدب

سادسا : وتبقى لوحة المديح للخليفة القائد ، او السلطان القائد فى كلتا المعركتين رهنا بذلك التقارب أو التباعد بين الشاعرين ، فإذا كانت المعطيات الحربية بدت مشابهة بين الطابع الانفعالى والحس الدينى فى المعركتين ، وما دار فيهما من مشاهد القتال ، فإن هــذه المنطقة — منطقة الممدوح — ستظل حقلا جامعا ، وخطا فاصلا بين الشاعرين فى آن واحد ، هى حقل جامع بينهما على لغة المعارضة فى فى حمية الخليفة والسلطان ، وسرعته إلى نجدة دينه وحماية شرفه ، فإذا كان الأمر لدى المعتصم قد تبلور فى :

لبيت صــوتا زبطريا هرقت له
كأس الكرى ورضاب الخرد العرب

فهو هنــا :

فانهض إلى الأرض فالدنيا بأجمعها
مدت إليهـــا نواصيها بلا نصب

كم قد دعت وهى فى أسر العدا زمنا
سيد الملوك فلم تسمع ولم تجب

وكذا يبدو اللقاء فى صيغة الدعاء التى وردت عند أبى تمام :

خليفة الله جازى الله سعيك عن
جرثومة الدين والإسلام والحسب

وهو يعقد الآصرة بين يومه فى عمورية وبين يوم بدر :

إن كان بين صروف الدهر من رحم
موصولة أو ذمام غير منقضب :

فبين أيامك اللائى نصرت بها
وبين أيام «بدر» أقرب النسب

وهنا نجد دعاء الشاعر يأتى مزيجاً متداخلا من المدح والثناء :

علا بك الملك حتى إن خيمته
على الثريا غدت ممدودة الطنب

فلا برحت عزيز النصر مبتهجا
بكل فتح مبين المنح مرتقب

وفى إطار من تداخل الصور نلتقى بمشاهد كثيرة من حريق عمورية استوقفت أبا تمام طويلا ، حتى قلب من خلالها مقاييس الكون وكذا مقاييس الجمال ، فكانت على القياس الشعرى فى تجربته :

لقد تركت أمير المؤمنين بها
للنار يوما ذليل الصخر والخشب

ضوء من النار والظلماء عاكفة
وظلمة من دخان فى ضحى شحب

فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت
والشمس واجبة من ذا ولم تجب

لم تطلع الشمس ميهم يوم ذاك على
بان بأهل ولم تغرب على عزب

ما ربع مية معمورا يطيف به
غيلان أبهى ربا من ربعها الخرب

ولا الخدود وقد أدمين من خجل
أشهى إلى ناظرى من خدها الترب

فإذا بلوحة الحريق على هذا النحو من التفاعل والتداخل وعدم التجانس تنعكس لدى الشاعر فى نفس الإطار ، وتعدد الجزئيات :

وجئتها بجيوش كالسيول على
أمثالها بين آجام من القضب

وجالت النار فى أركانها وعلت
فأطفأت ما بصدر الدين من كرب

أضحت أبا لهب تلك البروج وقد
كانت بتعليقها (حمالة الحطب)

وتمت النعمة العظمى وقد ملكت
بفتح صور بلا حصر ولا نصب

أختان فى أن كلا منهما جمعت
صليبة الكفر لا أختان فى النسب

لما رأت أختها بالأمس قد خربت
كان الخراب لها أعدى من الجرب

ولا تخفى فى ختام اللوحة طرافة هذا التضمين الصريح الذى

يقتبس فيه الشاعر بيتا لأبى تمام من نفس قصيدة المعارضة بما يعكس جوانب الصورة وأبعادها الحربية .

ويعقد الشاعر هذه الآصرة بين يومه وبين أيام صلاح الدين ، إذ يجعله ثائرا له :

أدركت ثأر صلاح إذ غضبت
منه لسن طواه الله فى اللقب

وبذا تظل الملامح الفاصلة بين الشاعرين واردة حول حدود دائرة الفضيلة التى تعد محورا مدحيا يلتف حوله الشعراء ، على لغة التكرار والتشابه ، او الإضافة والابتكار ، كل حسب قدراته على المغالاة والمبالغة ، بما يكفى لإرضاء ممدوحه . ومن الواضح أن أبا تمام كان شديد الجرأة مع المعتصم ، فلم يترك له من شجاعته المطلقة شيئا إلا :

لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا
من نفسه وحدها فى جحفل لجب

وفيما سواها فقد جعله :

ومطعم النصر لم تكهم أسنته
يوما ولا حجبت عن روح محتجب

كما أضاف إليها ما صوره من أنه : يغزو غزو محتسب ، لا ينال الراحة إلا بعد التعب والنصب ، يتقدمه جيش من الرعب ، لو كانت رميته من عند غير الله لما أصابت ، والله فتاح باب المعقل الأشب .

وهى جزئيات لتتشكل منها الصيغة الدينية التى ترسم شخص الخليفة من هذا المنظور المتميز الذى كبح جماح تلك المبالغات التى تجاوزت موقف أمير المؤمنين عند أبى تمام ليصبح المدح هنا :

بشراك يامالك الدنيا لقــد شرفت
بك الممالك واستعلت على الرتب

وعلى تقاليد شعراء المدح ترد صورة الأشرف هنا :

ليث أبى أن يرد الوجـه عن أمـم
يدعون رب الورى سـبحانه بأب
لم يلهـه ملكه بل فى أوائله
نال الذى لم ينله الناس فى الحقب

وإذا كانت نقطة الالتقاء الأولى بينهما شـديدة الوضوح حول هـذا الاحتساب لأجر من الله ، ففى موازاة غزو المحتسب لا المكتسب عند أبى تمام نجـد هنا :

فـفـاجأتها جنـود اللـه يقـدمها
غضـبان لله لا للملك والنشب

وعلى هذه الصورة تتكشف جوانب المعارضة بين الشاعرين من خلال المنظور التراثى الذى اعتد فيه الشـاعر بموقفه الصريح من بائية أبى تمام خاصـة من أبعادها الحربية المتميزة ، وكذا انعكاسات لوحة المدح الحربى بأبعادها المختلفة . على ما فى هـذا التشابه التصويرى من دلالات على البعد النفسى الذى عاشه الشاعر إزاء الحدث منذ انفعل به ، وكيف انفعل به معه أيضا جمهوره ، فإذا بحواس الشاعر تنعكس على الأبعاد التصويرية فى القصيدة ، مما يبرز أنماط جدله مع موضوعه من خلال واقعه النفسى ، وبعدها الاجتماعى ، طبقا للتجربة التى يعيشها ، وظروف الواقع التاريخى الذى يعكسه ويصوره .

ولا يحسن هنا أن يستبد بنا تأمل الجزئيات الصـغيرة كأساس للتناول بين الشاعرين ، إذ أن لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسـلوب معالجته ، ولكنه تشابه الأدوات ، وطغيان الانفعال المتشابه مما قد يدفع بدوره إلى تلمس الصور حتى تكاد تتطابق بين الشاعرين ، دون دخول

فى دائرة الاتهامات أو منطقة السرقات الشعرية . فلا زالت الفرص القائمة أمام الشاعر المعارض لأن يتجاوز الشاعر المعارض بحكم تملكه أدواته التصويرية الخاصة به ، وقدرته على التغلغل فى الفاظه وصوره ، وكذا قدرته على الإبداع فى فنه انطلاقا من صدق التعامل مع خطرات نفسه ولفتات خاطره ، واتجاه ضميره ووجدانه ، مما يفرد كل شاعر على حدة . صحيح ان هناك قاسما مشتركا يفرض نفسه على الشعراء فى هذه الموضوعات المتشابهة ، ولكن هذا القاسم يظل مرتبطا بالمعانى الإنسانية العامة التى قد تنطلق فى شكل ألوان حكمية يرى فيها الشاعر منطق القوة أساسا للحياة والسيادة ، وهو ما أكدته الأحداث لدى الشاعرين هنا ، إلى جانب طبيعة الوقائع الجديدة التى قد تتشابه فى دوافع القادة إليها ، أو فى حوضهم إياها ، أو فى كيفية خروجهم منها منتصرين لدينهم وعروبتهم معا . وربما بقيت ملكة الشاعر الخاصة بالتصوير أسبابا للتفرقة بينه وبين معارضه ، وهو ما نلتمسه بوضوح فى منهج أبى تمام الذى لم يكد يترك بيتا بلا صورة ، ولا صورة بلا بديع ، بل لا يكاد يأتى بصورة إلا ويقتلها استقصاء لجوانبها ، واستجلاء لما حولها ، على طريقه أهل الجدل وهم لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضا ، وإفحام خصومهم نقضا ، وشواهده كثيرة جدا تفى بذلك فى عرض مفاتن عمورية وحصانتها ، هذا مشهد ، أو حريقها بكل تفاصيله فى مشاهد أخرى . وكذا صورة جيش المسلمين وجند الروم ، وصورة الخليفة ، وقائد الروم ، وفى كل منها ضروب من التصوير العام والجزئى الذى تحدمه فيه قدراته العقلية وثقافاته الجدلية ، وهو ما نلمس خفة حدته بشكل واضح لدى شهاب الدين ، صحيح أنه لم يتجنب التصوير ، ولكنه ربما تخفف من كثافته المعهودة لدى أبى تمام ، بل بدا شديد الحرص فى معارضته على ألا تختفى ذاته المبدعة فى جبة أبى تمام وعباءة صوره ، فظل لقصيدته مذاقها الخاص ولونها المتميز ، كما استطاع أن يوفر لها ذلك الالتحام المؤكد بطبيعة الحدث الواقعى ، وهو ما عرضه فى المشاهد التقريرية التى انتشرت فى

أجـزاء كاملة منهـا ، وكذا ما عالجبـه في قصـيدته من عـالم التصـوير • وبين التقرير والتصـوير يأتي تغلغـل الشـاعر في فهمه لأبعاد الحدث ، وفلسفته للمواقف ، ورصده للحقائق ، وكشفه لأغوار انفعـالاته التي التقت — إلى حـد بعيد — مع انفعـالات جمهور المسـلمين في تلك الحروب • أضف إلى هـذا كله — وهو من نافلة الرؤية — ذلك التشابه الصوتي الذى سارت عليه كلتا القصيدتين على مستوى الأوزان والقوافي وحرف الروي وحركته ، وهو ما يكشف لنا مدى حرص الشـاعر المعارض على إعجـابه بسلفه وقصـده إلى معارضة قصيدته •

ومن المؤكد أن ثمة فروقا واضحة بين المعارضة هنا بهذا الفهم التفصيلي ، وبينها على مستوى عموم الصياغة ، على النحو الذى سجله به ابن سناء الملك في إعجابه بصلاح الدين الأيوبي ، إذ راح يتغنى بحروبه وحماساته ، ويسجل له معالم وحدة مصر والشام • وكأنما رسخت في ذاكرته الصورة العامة لبائية أبي تمام ، فصدر عما بقي في صـدره من آثرها مرتين الأولى في تصـويره صـلاح الدين ممدوحا حربيـا :

بدولة الترك عزت ملة العـرب
وبابن أيوب ذلت شـيعة الصلب
وفي زمان ابن أيوب غدت حلب
من أرض مصر وعادت مصر من حلب
ولابن أيوب ذلت كل مملكـة
بالصفح والصلح أو بالحرب والحرب
مظفـر النصر مبعـوث بهمته
إلى الهـزائم محلول على الغلب

والثانية فيما رسـمه من لوحة فنية للجيش الإسـلامي الذى يقوده الممدوح :

أتى إليها بيقود البحـــر ملتطما
والبيض كالموج والبيضات كالحبب
تبدو الفوارس منها فى سوابغها
بين النقيضين من . ماء ومن لهب
مســـتلئمين ولولا أنهم حفظـوا
عوائد الحرب لاســـتغنوا عن اليلب

لتبقى الدلالة مؤكدة حول شعراء هـــذا الضرب من المعارضات وكيف يضع الشاعر نصب عينه تلك اللوحات الكبرى التى رســـمها الشاعر الأول انفعـــالا بالحدث ، وهو ما يزداد تأكيدا فى تناول ابن القيسرانى لنفس البائية لأبى تمام .

* * *

(٢) ابن القيسرانى

وهو يقرب من حس هـذه المعارضة بما نظمه من صور مدحية فى عماد الدين زنكى ، وتصوير انتصاراته على الفرنج حتى تحولت اللوحة لديه إلى موقف حربى يشـبه ما كان من صور أبى تمام . ولكن المعارضة هنا تحتمل مفارقات حول ما رأيناه من كثافة القصـد لدى الشاعر المعارض لموضوع معارضته ، فإذا بابن القيسرانى يقدم العزائم والهمم ، وفى نفس الوقت يسخر من الكتب ، ويرفض ما تدعى القضب ، فيضـع الرأى والهمـة والعزم فى مفترق الطـرق فى اسـتهلال قصيدته :

هذى العزائم لا ما تدعى القضب
وذى المكارم لا ما قالت الكتب
وهـذه الهمم اللاتى متى خطبت
تعثرت خلفها الأشـعار والخطب
صافحت يا ابن عماد الدين ذروتها
براحـة للمسـاعى دونهـا تعب

إذ أراد أن يقفز إلى مدح عماد الدين بما لديه من عزم ومكرمه وهمة لم تعرفها كتب التاريخ من قبل ، فسيطرت عليه صيغة المـادح على عكس الحس الانفعالى عند أبى تمام . وقد سيطرت عليه لهجة المحارب منذ حديث السيف فى المطلع ، ولذا يستمر الشاعر فى رصد صفات ممدوحه بين أصالة نسـبه ، وهمته المتأصلة الموروثة ، وثبات قلبه ، وكأنه يقتحم دائرة الفضيلة فى إطار الموروث من المدح ، فإذا ما بلغ الإيقاع الحربى الحقيقى ، أعاد إلى السيف مكانته التى صورها أبو تمام من قبل :

أغرت سـيوفك بالإفرنج راجفـة
فؤاد روميـة الكبرى لهـا يجب

وهو ما تكرر نظيره فى تصوير موقفه من قائد الإفرنج :

ضربت كبشــهم منهــا بقاصــية
أودى بها الصلب وانحطت بها الصلب

ولم ينس الشاعر — على طريقة أبى تمام أيضا — أن يجعل غضبة الرجل دينية خالصة لا تبغى كســبا ولا غنيمة :

غضبت للدين حتى لم يفتك رضا
وكان دين الهدى مرضاته الغضب

من كان يغزو بلاد الشرك مكتسبا
من الملوك فنور الدين محتسب

فربما ملأت عليه ذهنه صورة (تيوفيل) وهو يوثر الفرار فيبدو حائرا مضطربا من هول حريق عمورية ، فيتوقف عند مقتل برنس أنطاكية ؛ بما يكفى لتصوير انفعاله إزاء ما يراه من مهانته وعندئذ تزداد الصورة لديه خصوصية وعمقا يكشفها قوله :

فملكوا ســلب الإبرنس قاتلــه
وهل له غير «أنطاكية» ســلب

عجبت للصعدة الســمراء مثمرة
برأســــه إن إثمار القنا عجب

إذا القناة ابتغت فى رأســه نفقاً
بدا لثعلبها من نحـــره سرب

وإن كان التميز هنا يظل حقا للشاعر يجب ألا ينازع فيه حقه حين أضاف من ظروف التاريخ ، وما تمخضت عنه الأيام جوانب ســجل بها آمال المســلمين ، وقد عقدت بهذا القائد لإنقاذ المسجد الأقصى من دنس الصليبيين :

فانهض إلى المسجد الأقصى بذى لجب
يوليك أقصى المنى فالقدس مرتقب
وائذن لموجك فى تطهير ساحله
فإنما أنت بحر لجه لجب

إذ تكاد تلتمس أوجه التشابه على المستوى اللفظى لدى ابن القيسرانى مع ما التقطه من معجم (عمورية) فى حديثه عن الكتب ، والشعر ، والخطب ، والشهب ، والحقب ، واضطراب الأحشاء ، والوجوب ، والارتجاف ، وضرب الكبش ، وغضبة القائد لدينه ، وطهارة السيف وجنابته والاحتساب والاكتساب ، والدم السرب ، والسلب ... ولكن الموقف ينأى عن معالجة هذا المعجم على نفس العمق التصويرى الذى صنعه أبو تمام . وهنا تظل السمات الفارقة شديدة الوضوح بين الشاعرين من خلال هذا الكم من الألفاظ من ناحية ، ثم هذا البعد الانفعالى الصادق لدى كل منهما إزاء الحدث الجلل من ناحية أخرى .

ثم لك أن تتأمل قوله على هذا المستوى من الصنعة المثالية التى يتقمص فيها الشخصية الفنية لأبى تمام :

غضبت للدين حتى لم يفتك رضى
وكان دين الهدى مرضاته الغضب

طهرت أرض الأعادى من دمائهم
طهارة كل سيف عندها جنب

حتى استطار شرار الزند قادحه
فالحرب تضرم والآجال تحتطب

والخيل من تحت قتلاها تقر لها
قوائم خانهن الركض والخبب

والنقع فوق صقال البيض منعقد

كمــا استقل دخان تحتــه لهب

والســـيف هام على هام بمعـــركة

لا البيض ذو ذمة فيها ولا اليلب

والنبل كالوبل هطـــال وليس له

ســـوى القسى وأيد فوقها سحب

وللظبـــى ظفــر حلـــو مذاقتـــه

كأنمـــا الضرب فيما بينهم ضرب

وللأســـنة عمـــا فى صـــدورهم

مصـــادر القلوب تلك أم قلب ؟

كنـــا نعد الحمى أطرافنا ظفرا

فملكتك الظبى ما ليس تحتسب

عمت فتوحك بالعـــــدوى معاقلها

كأن تسـليم هـــذا عند ذا جرب

لم يبق منهم سوى بيض بلا رمق

كما التوى بعد رأس الحية الذنب

ولك أن تتأمل أيضا أرصدة التشـــابه فى الصنعة ، ابتداء من صياغته للجمل الاســـمية المتوالية فى اســـتهلال الأبيات المتوالية : الخيل ، النقع ، والسيف ، والنبل ، والظبى ، والأسنة . على طريقة أبى تمام منذ مطلعه أيضا فى مقدمات أبياته المتوالية ، السيف . الصفائح ، والعلم ، أين الرواية ، عجائبا ...

وانتقالا إلى معجم التصوير الذى يغلب عليه فيه ذلك التشخيص للســـيف الجنب ، والحرب التى تضطرم ، والآجال التى تحتطب ، والظبى التى يتصور لها ظفرا ، وهو ما يتسق مع تشخيص أبى تمام الذى تزدحم به القصيدة فى كل أبياتها تقريبا .

ثم تلك الصنعة اللفظية التى عمد فيها إلى منهج أبى تمام فى تكثيف معجمه اللفظى المنتقى بما فيه من المعانى الخادمة . والطبيعة الاشتقاقية للغة على المستوى البديعى الذى يعكسه هنا قلوب وقلب والخرب والضرب ، والحرب والدرب ، إلى جانب تلك المطابقات بين الغضب والرضى ، أو المرضاة والمغضب ، أو الطهارة والجنب ، ثم هذا المعجم الحربى الذى يبنى على منطق السيف ، والنقع ، والخيل ، والركض ، والجنب ، والبيض ، واليلب ، والنبل ، والقسى ، والظبى ، مما ينتهى بنا إلى معاودة قراءة بائية أبى تمام مرارا ، والتى نجدها مبنية على هذه النماذج التصويرية واللفظية التى قصد الشاعر إلى تناولها على لغة أبى تمام ومنهج تصويره .



(٣) شــــوقى

وتبــدو المعارضات لبائية أبى تمام المشــهورة شهرة صاحبها فى صنعة الشعر بمثابة رصيد فنى يزيد من قيمتها فى حقل الإبداع ، إضــافة إلى مكانتها المتميزة فى ظل حركة النقد حتى شغلت النقاد والشراح كثيرا ، فإذا بشوقى يقترب منها غير هياب ولا وجل وكأنما وجد فيهــا ضالته التى يســتهدفها حين أراد أن ينظم بائيته التى عنون لها بانتصار الأتراك فى الحرب والسياسة ، وكأن هــذه العنونة توحى بإمكانية المعارضة الصريحة بدءا من ذلك التوافق المطروح فى موضوع القصيدة ، وتجربة الشــاعر إزاءه ، إذ كانت بائية أبى تمام بمثابة كشف عن سياسة الخليفة المعتصم بالله ، وتصــوير إصراره على الحزم فى أموره ، وحسم مواقفه بعيــدا عن تهويل المنجمين وادعاءاتهم التى ربما استجاب لها غيره من الخلفاء ، أو حتى ربما ربط بعضهم مصيره فى الحكم بإيعاز من نبوءاتهم إذا ما أخذنا بما روى عن المعتز بالله ، وكيف اشــتد به قلقه إزاء نفسه وفترة بقائه فى كرسى الحكم ، وعندئذ تندر به الأعرابى الذى أجاب ساخرا : حكمه فى زحام الفتن والاغتيالات السياسية ، فراح يسألهم عن فترة إلى حيث يريد الترك ذلك .

فالمحور الموضوعى إذن يدور حول ضرب من الحس الســياسى التاريخى يقدمه شــوقى على غرار ذلك الحس الذى رصده أبو تمام وعايشــه وتفاعل معه ، وهو ما يستكمل بالصورة الحربية المتميزة التى استعرضها الشاعران كلاهما ، وفى تتويج الموقفين يأتى الانتصــار هنا أو هناك ، وهو ما تمنحنا إياه هــذه الأبيات من بائية شــوقى فى ثنايا اللوحات الفنية المتنوعة التى تنتشر فى القصيدة : ففى منطق القوة الذى عرف به أبو تمام فى مطلع قصيدته حتى أحاله إلى الإطار الحكمى ليجعله فلســفة حياة نرى (شــوقى) يكشف عن صريح إعجابه به ، إذ يتفق معه على ســيادته ، وذلك بعــد أن يسجل شــوقى ولاءه لحســه التراثى المتنوع ، فيلتقط ما يصوره من مواد

مختلفة دينية كانت أو سياسية يطرحها من خلال رؤيته للفتح وللقائد حين يقول مصرعا فى بيت المطلع :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب
ياخالد الترك جدد خالد العرب[1]

فهو يقرن هنا بين مصطفى باشا كمال وبين ماضى العرب الحربى مجسدا فى القيادة الفذة لخالد بن الوليد ، وكأنه يتحدث عن السيف حديثا جديدا من خلال التشبه بسيف الله المسلول ، وكأن البداية تلوح بهذا المزج الرائع بين أيام التاريخ وأبطاله ، فيلتمس الشاعر عظمة حاضره من مجد ماضيه .

فإذا جئت إلى اللوحة الأولى لدى أبى تمام ، وهى تتعلق بالسيف والرمح ، وتدور فى محاور القوة ، تراءت لنا منها عناصر موزعة على صور المطلع عند شوقى ، مع اختلاف لابد منه تفرضه الطبيعة الخاصة للأحداث ، كما يتلمسها الشاعر ويرصدها شعرا ، وكذا طبيعة الرؤية الفردية التى يستمدها الشاعر فيصورها فى صوت حكمى يحكى شخصه ، ويسجل موقفه على نحو ما صنفه أبو الطيب حين قدم الرأى على الشجاعة فى حواره حول سيف الدولة :

الرأى قبل شجاعة الشجعان
هو أول وهى المحل الثانى
فإذا هما اجتمعا لنفس مرة
بلغت من العلياء كل مكان

ولكن لغة شوقى — على الرغم من التشابه — تظل مميزة له ، إلى جانب بعدها التصويرى على أساس المعارضة ، إذ يمتد لديه مشهد السيف من مجرد حكمة بدأ بها أبو تمام بائيته ، أو مجرد نقيض للصحف السوداء التى خطتها مزاعم المنجمين ، ليجتمع مع الرأى ويتوقف مع القيادة ، ونجاح السياسية ، فإذا بالسيف هنا يظل فى

---

(١) الشوقيات ١/٥٩

غمده ، طالما كان الحق ظاهرا بذاته منتصرا بما يسنده من القوة وما يحميه أيضا من هـذا السيف :

صلح عـزيز على حرب مظفرة
فالسيف فى غمده والحق فى النصب

ويلتقى الموقف بين القوة والرأى فى صيغة الإعجاب بكليهما على هـذه الصراحة :

يالحسـن أمنية فى السيف ما كذبت
وطيب أمنية فى الرأى لم تخب

وإذا بسيف الممدوح يبدو مهذبا كصاحبه ، فكلما رأى الحـق اختفى من أجل حقن الدماء :

خطاك فى الحق كانت كلهـا كرما
وأنت أكرم فى حقن الدم السرب

بل هو سيف حيى ــ على لغة التشخيص ــ متى توجب الحياء :

لم يأت سيفك فحشاء ولا هتكت
قناك من حرمة الرهبـان والصلب

ولكن لا تغتر بهذا السيف فى كل الأحوال ، فهو يحمل بين طياته الكثير ، وإذا هو لا يعرف طعما لراحة فى غمده :

أتيت ما يشـبه التقوى وإن خلقت
سـيوف قومك لا ترتاح للقرب

وهو ينطوى ــ مؤقتا ــ على غضب شديد :

مشـيئة قبلتهـا الخيـل عاتبـة
وأذعن السيف مطويا على غضب

وبعيدا عن التوقف عند المستوى التصويرى للسيوف ، وهى تأبى الراحة فى اغمادها ، أو تصطر للإذعان وهى غاضبة ، لانشغالنا بمدلول المعارضة ، تظل اللوحة قريبة جدا من لوحة أبى تمام ليأتى تشابه الموقف متسقا مع تشابه العرض الشعرى على طريقة تصويره للسيف وهو يمهد للخطب فى لوزان ، ثم تحويل الأمر إلى صياغة حكمية أكثر عمومية :

فقل لبان بقول ركن مملكة

على الكتائب يبنى الملك لا الكتب

فهذه هى رؤية أبى تمام فى مطلعه ، وإن ظل الفاصل واردا بين دلالة الكتب هنا وهناك ، وهى تزداد عمقا آخر فى قوله :

لا تلتمس غلبا للحق فى أمم

الحق عندهم معنى من الغلب

لا خير فى منبر حتى يكون له

عود من السمر أو عود من القضب

وما السلاح لقوم كل عدتهم

حتى يكونوا من الأخلاق فى أهب

فكما تلمس المعتصم طريقه فى اختيار حد السيف سبيلا إلى الانتقام من الروم بدليل ما كان من :

أجبتهم معلنا بالسيف منصلتا

ولو أجبت بغير السيف لم تجب

فكذلك كان تلمس الترك لنفس السبيل ، وكأنما أجمع التاريخ على حتمية اللجوء إليه :

تلمس الترك أسبابا فما وجدوا

كالسيف من سلم للعز أو سبب

ومن هــذه اللوحة الكلية التى خلع عليها الشاعر من منطقه الخاص ومن واقعه ، نجد الصور المتناثرة التى يبدو فيها المعجم الشعرى شديد الوضوح بين الشاعرين ، على نحو ما يسـجله الدم السرب عند شوقى فى البيت (٤) ، وهو ما شـغل به أبو تمام فى تصوير دماء جند الروم وفرسانهم ، وكذا فى حديثه عن الإسـلام والحسب ، إذ نجد نفس الإيقاع اللفظى مرصودا من قبل أبى تمام فى دعائه للمعتصم ، وكأنه يجعله نتيجة لمقدمة بلورها دفاعه عن « جرثومة الدين والإسلام والحسب » على حـد تصويره .

بل إن الجمع بين (أنقرة) (وعمورية) عند أبى تمام ، وقد رأت الثانية أختها خربت ، فكان خرابها شديد العدوى ، سريع الانتقال ، بما يسـهم فى توحدها وجدانيا مع أختها ، إذ يأتى له شـبيه بين (لوزان) و (أنقرة) عند شـوقى أيضا :

تدرعت للقـاء السـلم (أنقرة)

ومهد السيف فى (الوزن) للخطب

وهو يحرص على رصد ملامح من ثقافته التاريخية يدعم بهـا حديثه وصوره ، وهى حقيقة كثر ترددها فى حماسات أبى تمام التى شغف فيها بتكثيف المـادة التاريخية حـول تصوير قادة العـرب ، أو أكاسرة الفرس ، أو تبابعة اليمن القدماء ، وغيرهم ممن حاولوا فتح عمورية ، ومنوا بفشـل ذريع فى اقتحامها ، إلى أن يفتحها بعد ذلك المعتصم بالله ، وهو ما يرصد شـوقى شبيها له فى حديثه عن قادة اليونان وجيوشهم وعتادهم وما كان من أمر آسـيا الصغرى من كثافة الجيوش (٢١ ، ٢٢) .

ويمتد إعجاب شـوقى بأبى تمام ليفرض عليه كثيرا جدا من معجمه اللفظى ، فعلى طريقته حـول جلاء الشك والريب من خلال حـد السيف وسنان الرمح ، يرد الأمر مطروحا لدى شـوقى فى حديثه عن نور اليقين :

كن الرجاء وكن اليأس ثم محا
نور اليقين ظلام الشك والريب

وقياساً على هذه الأبيات المتناثرة نجد الكثير مطروحاً لدى شوقى فى حديثه عن سوء المنقلب وحسن المنقلب على طريقة أبى تمام أيضاً :

قد أمن الله مجراها وأبدلها
بحسن عاقبة من سوء منقلب

وهو يستثمر فى هذا البعد الدينى الذى رصده أبو تمام فى يوم عمورية ، فأسند النصر إلى المولى سبحانه وتعالى ، لأنه « فتاح باب المعقل الأشب » والموقف عند شوقى من نفس المنظور الدينى :

مدوا الجسور فحل الله ما عقدوا
إلا مسالك فرعونية السرب

وبدت مدينة عمورية مصدر شؤم ونحس على أبنائها من الروم ، إذ جاءتهم منها الكريهة السوداء — على حد تصويره — وكانت قبلها تدعى فراجة الكرب يوم أن غمرتهم خيراتها ، وإذا بالكرب تندفع على الخصم هنا بسبب من حمق ساسته ، ونزق قادته ممن يأمن لهم ، كما ركن الروم إلى قلعتهم الحصينة فغدرت بهم :

كرب تغشاهم من رأى ساستهم
وأشأم الرأى ما ألقاك فى الكرب

وها هى الأمانى تتساقط وتتلاشى ، كما تساقطت لدى جند الروم أمام ظبى السيوف ، وتلاشت أطراف القنا السلب ، فإذا بها لدى شوقى :

تجاذباهم كما شاءا بمختلف
من الأمانى والأحلام مختلب

ثانيا : يتوقف شـوقى عند لوحة أخرى كبرى يبدو فيها شديد التأثر بأستاذه ، إذ يرمى إلى نفس القصد ، ويسـير فى ظلال منهجه التصويرى ، ولعله من أروع المشـاهد التى شفى بها أبو تمام غليل صـدره ، وأثلج صدور المسلمين من خلال تصوير تيوفيل واستسلامه وجبنه ، وكيف انصرف عن أنصاره ، وأراد النجاة بنفسه . ولو استطاع مساومة المعتصم لفعل ، ولكنه تورط فيما رآه من مشهد الحرب حين تبدت حقيقة قائمة أمام عينيه ، وما شهده من حريق المدينة الذى أتى على كل شىء فيها وحولها ، فلم يجد أمامه بدا من التفانى المذهل فى سرعة الفرار ، سعيا إلى النجاة من هول الحريق ، فكان للمشهد رصيده المذكور لدى شـوقى :

قـد فتنهم بالرياح الهوج مسرجـة
يحملن أسد الشرى فى البيض واليلب
لمـا صـدعت جناحيهـم وقلبهـم
طاروا بأجنحـة شـتى من الرعب

وإن كان الفرار هنا سيأخذ عمقا أكثر عمومية من مجرد التوقف عند سـلوك القائد فحسب ، فإذا كان القائد عند أبى تمام قد جاء على درجة من الطرافة إذ أصبح علامة دالة على مزيد من جبن جنده ، فقد أتت هـذه العمومية فى امتداد الصورة عند شـوقى حول مزج موقف القائد بموقف جنده على السـواء ، وقبيح أن يلتقى الجمع حول هـذا الجبن :

جـد الفرار فألقى كـل معتقـل
قنـاته وتخـلى كـل محتقـب
لم يدر قائدهم لمـا أحطت به
هبطت من صعد أم جئت من صبب
أخـذته وهـو فى تدبير خطتـه
فلم تتم وكانت خطـة الهرب

تلك الفراسخ من سـهل ومن جبلٍ
قربت ما كان منهـا غير مقترب

وإذا كان تيوفيل قد آثر الفرار فعدا مسرعا من خفه (الخوف) لا من خفة (الطرب) على حد تصوير أبى تمام ، فإن المشهد يبدو معكوسا لدى القائد المنتصر عند شـوقى ، إذ يراه فى منطق نصره وقوته التى لم تضعف ، وكذا أدواته القتالية التى تشـاركه فرحة ذلك النصر :

نشـوى من الظفر العـالى مرنحة
من سكرة النصر لا من سكرة النصب

والمشهد الثالث : وهو يوزع بين الشاعرين أيضا حول موقف النصر ابتداء من ذكر اليوم نفسه ، إلى تلمس أيام التاريخ الخالد ، بحثا عن أشباه له ، وقد وجد أبو تمام الشبيه مستقرا فى ذاكرته من خلال أول أيام التاريخ الإسـلامى ، فكان يوم بدر عنده مجالا للصورة لأبعاده الحربية والدينية جميعا ، وكأنما أراد أن يضيف إليه شـوقى بعدا جديدا يتجاوز مجرد التشبيه به ، فيعرض منه الصورة الحربية المقدسـة التى يوزعها بين خيل الحق ، وبين نصر الله للمسـلمين من خلال مدهم بالملائكة التى تحارب معهم :

يوم « كبدر » فخيل الحق راقصة
على الصـعيد وخيل الله فى السحب

غـر تظللهـا غـراء وارفـة
بدرية العـود والديباج والعـذب

وهى إضافة تحمد لشوقى ، إذ لم يعارض من أبى تمام هنـا إلا مجرد النسب بين يومى بدر وعمورية لمـا فيهما معاً من دفاع عن الإسـلام ، وكأنما أعجب شـوقى بتفوقه هنا وبراعته ، فإذا هو

يستطرد فى موضع آخر من القصـيدة عودا إلى يوم بدر ، فيركز على ما فيه من الدلالات الدينيـة :

لما أتيت ببدر من مطالعها
تلفت البيت فى الأستار والحجب
وهشت الروضة الفيحاء ضاحكة
إن المنورة المسكية الترب
ومست الدار أزكى طيبها وأتت
باب الرسـول فمست أشرف العتب

وإذا شـوقى يتخذ من يوم بدر مجالا لمزيد من الإفاضة فى عرض هـذه المشاهد الدينية ، فاستوقفه من النصر المنظور الدينى الخالص ، حيث جعل الكعبة المشرفة تحتفى به ، والروضة الشريفة تشارفها سعادتها ، إذا كان الفتح على هذه الدرجة من القداسة الدينية.

فإن تجاوز هـذه الأشباه . وعقد ألوان النسب بين أيام الفتوحات الإسـلامية راح الشاعر يتقلب بين صور أخرى متنوعة ، سواء أكانت قبل النصر أو أثناء المعارك ، وإذا هو يجد راحته النفسية الكبرى فى تهدم حصون الروم ، وهـذه هى صورة أبى تمام (رمى بك الله برجيها فهدمها ..) إذ يلتقطها شـوقى :

سل الخلافة بها : أى المعاقل لم
تطفر وأى حصون الروم لم تثب

وفى موازاة هـذا الخراب لحصن العدو تشـغل الشاعر لوحة النصر فى جند المسـلمين ، وهى مشاهد متميزة تسعد بها الأرض ، وتبش السـماء معاً على طريقة أبى تمام أيضا :

فتح تفتح أبواب السـماء له
وتبرز الأرض فى أثوابها القشب

فيا هى عند شـوقى :

تذكر الأرض ما لم تنس من زبد
كالمسـك من جنباب السكب منسكب
حتى تعالى أذان الفتح فاتأدت
مشى المجلى اذا استولى على القصب

ويمتد به حسـه التاريخى ليبين أكثر عمقا فى تصوير صدى هـذا النصر ، فلم يشـأ أن يتوقف عند حدود الأرض ويتركها عامة ، بل جعلها أرضا مسلمة تلك التى أسعدها هـذا النصر فى كل أقاليم الدولة الإسـلامية الممتدة جغرافيا فى عديد من الأمصار الكبرى حيث توحدت عقائدها فى ظل الدين الإسـلامى ، ومن ثم فقد عمت بشاشة النصر بهذا المعنى الدينى :

وأرج الفتح إرجاء الحجـاز وكم
قضى الليـالى لم ينعم ولم يطب
وازينت أمهات الشرق واستبقت
مهارج الفتح فى الموشـية القشب
هزت دمشق بنى أيوب فانتبهوا
يهنئون بنى حمـدان فى حلب
ومسلمو الهند والهندوس فى جذل
ومسلمو مصر والأقبـاط فى طرب

وهو يتنبه إلى أسباب هـذا التعدد وروابطه التى تحكمه برباط دينى وشيج ، سجله أبو تمام أساسا لمـا بين اليومين من تشابه :

إن كان بين صروف الدهر من رحم
موصـولة أو ذمام غير منقضب
فبين أيامك اللاتى نصرت بهـا
وبين أيام بـدر أقرب النسـب

فهو تقارب الأرحام الذى أتى به الإســلام من خلال الرابطة الروحية العميقة ، وهو أيضا ما يردده شــوقى فى ختام لوحته :

مماللك ضمها الإســلام فى رحم
وشــيجة وحواها الشرق فى نسب

وضمن هــذا الإطار من التشابه فى لغة الحرب يتردد مت .. الصراع بين القائد المســلم وخصمه ، وهو ما عرضه أبو تمام بين المعتصم وتيوفيل وإذا القائد التركى هنا يصولُ ويجولُ أمام ضحالة خصمه وتدهشه رغبته فى الفرار ، وإذا القائد قد أغرى قومه بتلك الأمانى ، على غرار ما صنعه تيوفيل :

تجاذباهم كمــا شــاءا بمختلف
من الأمــانى والأحــلام مختلف

وإذا بالقائد التركى يتوحد مع جنده فى منطقة الشجاعة كما كان من المعتصم أيضا ، ومن قوة جيوشه :

قذفتهــم بالرياح الهــوج مسرجة
يحملن أسد الشرى فى البيض واليلب

وإذا هم يفرون كما كان فرار الروم من هول حريق عمورية وقد سيطر الرعب بكل صوره :

لمــا صدعت جناحيهــم وقلبهم
طاروا بأجنحة شــتى من الرعب
جــد الفرار فألقى كل معتقل
قنــاته وتخــلى كــل محتقب

وكأن الشــاعر لم ينس أن يسجل سعادته المتكررة بهذا المشهد أيضا ، كما ســجله مرارا أبو تمام منذ رأى فى قبح عمورية جمالا وقد اختلفت لديه مقاييس الجمال والقبح من خــلال تلك المدينة ، يقول شــوقى :

ياحسن ما انسحبوا فى منطلق عجب
تدعى الهزيمة فيه حسن منسحب

ولابد له هنا أن يتذكر ثانية موقف القائد حين يبدو أدعى إلى السخرية ومزيد التهكم وظهور التشفى :

لم يدر قائدهم لما أحطت به
هبطت من صعد أم جئت من صبب
أخذته وهو فى تدبير خطته
فلم تتم . وكانت خطة الهرب
تلك الفراسخ من سهل ومن جبل
قربت ما كان منها غير مقترب

ولا شك أن قائد الترك بهذا القياس يستحق التهنئة من خلال عظمة هذا النصر ، وهو النطاق المحدى الذى ضاق فى القصيدة فى صورته المباشرة ، وهو أيضا ما رأيناه عند أبى تمام حين وزع اهتماماته بين عناصر متعددة ، بدا معظمها بعيدا عن شخص ممدوحه ، ابتداء من تصويره الدوافع التى أدت إلى حتمية الحرب . ولوحة المدينة المغزوة قبل الحرب وأثناءها وبعدها ، وأحداث المدينة ، وموقف جند الروم فيها ، ثم موقف جند المسلمين ، وأخيرا موقف الخليفة الذى يعد جزءا فى بناء لوحة فنية متكاملة ، إذ لا يفاد الشاعر يخلو لهذا الجزء إلا فى نطاق محدد ، يردده شوقى طارحا من خلاله هذه التهنئة :

تحية أيها الغازى وتهنئة
بآية الفتح تبقى آية الحقب

وفيها أيضا يعرج على تصوير جنده ، ليكتمل لديه المشهد فيعطى كل ذى حق حقه :

الصابرين إذا حل البلاء بهم
كالليث عض على نابيه فى النوب

والجاعلين سيوفة الهند ألسنهم
والكاتبين بأطراف القنا السلب

ثم يسند إلى الممدوح دورا جديدا فى حسن اختياره لهم لأداء تلك المهمة العسيرة ، فكانوا خير جند لتحقيق مثل هذا النصر ، وكان ثناؤه عليهم ثناء عليه فى نفس الوقت :

بلوتهم فتحدث كم شددت بهم
من مضمحل وكم عمرت من خرب
وكم ثلمت بهم من معقل أشب
وكم هزمت بهم من جحفل لجب
وكم بنيت بهم مجدا فما نبسوا

فى الهدم ما ليس فى البنيان من صخب

ولعل هذه اللوحات الجزئية ، وعديد الصور المتناثرة تكفى للدلالة على طبيعة المعارضة الصريحة التى رمى إليها شوقى من نظم بائيته ، فإن أردت مزيدا من الإلمام بالمعارضة لديه ، فتأمل أيضا هذا الرصيد من الألفاظ المتبادلة بين القصيدتين ، إذا لم أخطىء فى رصدها كاملة ، فعلى الأغلب يمكن أن نجده فى « الدم السرب الصلب ، لم تجب والحسب ، والصخب ، للخطب ، الكتب ، القسب ، الذهب ، الشنب ، الريب ، أو سبب ، منقلب ، اللهب ، الحطب ، الكرب ، الأشب ، لم يصب ، الرعب ، من صبب ، الهرب ، قطب ، عشب ، بعد أب ، الشهب ، النصب ، الحقب ، السلب ، من خرب ، لجب ، صخب ، عجب ، لم يطب ، القشب ، فى طرب ، فى نسب ، مختصب ، عن كثب » .

فلعل هذا الرصيد اللفظى — بصرف النظر عن تراكيبه التصويرية — يسجل مدى حرص شوقى على معارضة هذه القصيدة بالذات ، فاذا أضفت إليها حرصه على الألوان البديعة من رد الأعجاز على الصدور تزاحمت لديك فى الأبيات ٣ ، ٤ ، ٧ ، ١٧ ، ٣٩ ، ٥٢ ، وكذا فيما

سجله من تنافر الأضداد في الأبيات ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٢ ، ٥٣ ، ٦٤ إلى جانب حسن النسق والترصيع في البيت (٧٠) . مما يظل شاهدا على ذلك التتبع الدقيق الذي اصطنعه شوقي لأن يبز أبا تمام في عمق صنعته ، فإذا هو يقتحم عليه أخص ما عرف به من تنافر الأضداد ، وغموض التصوير ، وألوان البديع ، فانتقى منه ما أحسن عرضه ، وأجاد تصويره في بائيته ، وهو ما ظل أيضا ينطق بدقة الصنعة الشعرية في معجم شوقي على مستوى التقرير والتصوير معا . كما يظل شاهدا على التقاء الشاعرين إلى جانب ظهور التميز الفردي، لكل منهما على درجة بائنة في أساليب التناول وطبيعة التصوير .



الفصـــل الثالث

الموقف الوجدانى بين الأنا والآخـــر

١ ــ الرائيات الغزليـــة .

٢ ــ البكائيـــات :

الميمية ــ الداليـــة .

(١)

بين الرائيات الغزليـــة

وتتنوع درجات المعارضة تبعا لإدراك الشـــاعر طبيعة ما يرمى إليه من ورائها ، فربما دفعته التجربة والواقع النفسى إلى البحث عن نظير لموقفه ، وعندئذ يمكن تلمس تلك المعارضة من هذه الزاوية بالتحديد ، ففيها تبين طبيعة التجارب ، وتتكشف ملامحها ، وتظهر درجات التشابه الذى ينعكس فى الصور الشعرية المختلفة ، إذ ربما بدت المعارضة واردة فى أضيق الحدود مما يجعلها أقرب إلى أنماط المعالجة الشكلية ، بصرف النظر عن نوعية التجربة ، أو حتى طبيعة الانتماء إلى مدرســـة بعينها ، أو الانخراط فى اتجاه بذاته ؛ على النحو الذى يرويه أبو الفرج عن معارضة وقعت بين جميل وعمر ، وهى غريبة — بالطبع — إذا تأملنا — مبدئيا — انتماء الشاعرين إلى عالم الغزل ومدارسه ، ولكنه انتماء ينتهى إلى انفصال مؤكد بينهما ؛ تكشـــفه أســـاليب المدرسة العمرية الحضارية التى مالت إلى اللهو فى غزلها ، وبين اتجاه الشاعر العذرى الذى حصر تجاربه فى إطار من التبدى والقبلية والقيود الاجتماعية المفروضة عليه ، وقصـــة الحب الفاشلة التى غلبت أيضا على شعراء مدرسته ، ومع هـــذا يروى أبو الفرج ما جاء عن عمر وجميل وقد اجتمعا بالأبطح ، فأنشد جميل قصيدته التى يقول فيها :

لقد فرح الواشون أن صرمت حبلى
بثينـــة أو أبدت لنا جانب البخـــل
يقولون مهلا يا جميل وإننى
لأقســـم مالى عن بثينـــة من مهل

---

(١) أنظر الأغانى ١/١٢٥ ، ديوان جميل ٩٨/ديوان عمر ٣٣٤

حتى أتى على آخرها . ثم قال لعمر : يا أبا الخطاب ، هل قلت فى هـذا الروى شيئا . فقال : نعم ، قال فأنشدنيه ، فأنشده قوله :

جرى ناصح بالود بينى وبينهـا فقاربنى يوم الحصاب إلى قتلى

ويورد أبو الفرج عددا من أبيات القصيدتين دون أن تكتملا ، لينتهى الرواية بقول جميل : هيهات يا أبا الخطاب : لا أقول والله مثل هـذا سجيس الليالى (أخرها) ، والله ما يخاطب النساء مخاطبتك أحد ، وقام مشمرا . ولا شك أن موقف الشاعر هنا يكاد يصوغ شروطا ضمنية لمنظور المعارضة ، كما تراءت له من المفارقات المؤكدة بين سلوك العذرى والحضارى ، لأننا ــ حقيقة ــ أمام شريحتين متباعدتين :

الأولى : عمرية تحكيها القصـــة الغزلية ، والبطل المغـــامر ، والأبطال الثانويون (أو البطلات) من فتياته ، وهن يعجن به ، وحركة الأحداث التى تحكى طبيعة غزله من منطلقه الاستعلاء أو النرجسية . وعقده العامر الغزل ، وتيف تحل حلا نسائيا يكشف أعماق نفسية المرأة إزاءه ، وذلك التعدد فى عالم المرأة موضوع الغزل ، إلى الميل ــ كثيرا ــ إلى اللهجة الحسية الغزلية ، إلى افتعال تقمص شخصية البدوى إزاء ربة الخدر ، إلى تزجية الفراغ فى اطار من هـــذا العبث الذى استجاب لعالم الغناء ودور القيان ، فاستباح بعض شعرائه الصور المبتذلة فى عالم المرأة .

والثانية : عذرية تحكيها التجربة العفيفة لدى جميل ومدرسته ، فى صورة البطل المستسلم المستكين أمام محبوبته ، وهى البطل الآخر الذى يحكم عليه بالهجر والقطيعة والحرمان . وهو يترك زمام الأمور فى يدها ، فيبدو مطيعا لها خاضعا ، وهو لا يعرف حلا لمشكلته ، ولا يستطيع أن ينسج خيطا قصصيا كاملا على نهج غريمه الحضارى ، إلا أن يظل على درجة من الاستحياء أمام فتاة القبيلة المحصنة التى لا يردد لسانه سوى اسمها ، أو قصد إلى رمز يدل عليها ، فلا يعرف تعددا نسائيا .

ولا يجد مجالا لعبث أو لهو أو ابتذال بقدر ما يقف فى انتظار مصيره بين الموت أو الجنون بسبب من ألم الهوى أو معاناة الهجر أو الحرص على تقاليد القبيلة التى قد تفرض عليه استحالة اللقاء ، من هنا تأتى المعارضة بين الشاعرين أقرب إلى النمط الشكلى منه إلى ما وراء التجارب من الصدق الانفعالى ، خاصة إذا ما أخذنا برواية أخرى لأبى الفرج على عكس أحداث الرواية السابقة بين الشاعرين من حيث المعارض والمعارض إذ يقول :

قال أبو عبد الله الزبير قال عمى مصعب : كان عمر يعارض جميلا ، فإذا قال هذا قصيدة قال هذا مثلها ، فيقال : إنه فى الرائية والعينية أشعر من جميل ، وإن جميلا أشعر منه فى اللامية ، وكلاهما قد قال بيتا نادرا ظريفا ، قال جميل :

خليلى فيما عشتما هل رأيتما
قتيلا بكى من حب قاتله قبلى

وقال عمر :

فقالت وأرخت جانب الستر إنما
معى فتكلم غير راقبة أهلى

وتنتهى الرواية عند هذا المدى من شكلية المعارضة من خلال توحد الأوزان والقوافى والروى ، بصرف النظر عن طبائع التجارب التى قد تفصل بين نماذج الصور المعروضة لدى الشاعين ، وهو ما يتكشف من حجم التقارب الذى يعرضه جميل فى الأبيات المصورة للواشى والهجر ، والبخل ، والتوعد بالقتل ، أو الحديث عن الأهل :

لقد فرح الواشون أن صرمت حبلى
بثينة أو أبدت لنا جانب البخل
أحلما ؟ فقبل اليوم كان أوانه
لم اخشى ؟ فقبل اليوم أوعدت بالقتل

خليلــى فيما عشــتما هل رأيتمــا
قتيــلا بكى من حب قاتله قبلــى
ألا أيهــا البيت الذى حيــل دونه
بنا أنت من بيت وأهلك من أهــل
فإن وجدت نعل بأرض مضلة
من الأرض يوما فاعلمى أنها نعلى

إذ يبدو المعجم الغزلى هنا قريبا مما انتهى إليه عمر فى بعض صــوره :

جرى ناصــح بالود بينى وبينهــا
فقربنى يوم الحصاب إلى قتلى
فطارت بحد من فؤادى ونازعت
قرينتها حبل الصــفاء إلى حبلى
فلما توافقنا عرفت الذى بهــا
كمثل الذى بى حذوك النعل بالنعل
فسلمت واســتأنست خيفة أن يرى
عدو مكانى أن يرى كاشــح فعلى
فقالت وأرخت جانب الســتر إنما
معى فتحدث غير ذى رقبــة أهلى

فهنا تبدو المعارضة واردة حول مشاهد الرقيب ، والواشى والأهل ، والهجر والقطيعة . وموقف الفراق والوداع . والسلام ، وفيما عداه يسير كل من الشاعرين فى اتجاهه الذى عرف به : على عذريته عند جميل الذى يبدو دائم الشكوى من مرارة واقعه ، وواقع بثينة وزوجها ، ولا يكاد يعيش إلا فى إطار عالم الذكرى الذى أفقده صوابه ، فيردد صيغ البكاء المتكررة التى عاش أسيرا لها ، مع إكثاره من صور العذل والملام والنأى والغدر . ففى مقابل ذلك تأتى التفاصيل الأخرى فى اللوحة العمرية موحية بنمط آخر مختلف إلى حد كبير ،

يبدو مرهونا بالنماذج القصصية التى شغل بها عمر فى منتديات النساء ، وكأن الفتاة تفضى إليهن بتجاربها معه ، فهى تقول وهن يقلن معها ولها ، وهى تستنصح وهن ينصحنها ، ليتكامل الحضور النسائى المتعدد فى الغزلية العمرية ، ولتتكامل لديه أيضاً الصورة النهائية للقصيدة من خلال اتجاهه المتميز فى تيار الغزل الحضارى .

من هنا تظل المعركة محصورة فى هذا الإطار الشكلى أكثر من انصرافها إلى طبائع تلك التجارب التى قد يتشابه الشاعران فى جانب منها ولكن التشابه لا يمتد إلى كل الصور ، أو معظمها ، على النحو الذى تجده فى نماذج شعرية أخرى عند غير جميل أو غير عمر ، إذا أخذنا شريحة أخرى تقاربا فيها دون هذا التصريح الذى يدور بينهما فى عالم من المواجهة الصريحة ، وهو ما تكشفه دراسة الرائية الكبرى المشهورة لعمر ، وما كان مما نظمه جميل فى معارضتها فى رائيته التى قاربت نصف رائية عمر على مستوى عدد الأبيات ، وراحت تحكى منها جوانب كادت تخلط بين الاتجاهين ، وتذيب ما بينهما من فواصل ، أوجزناها — عن قصد — فى النقاط السابقة ، فإذا جميل يسلك مسلك عمر فى الشكل الفنى العام للقصيدة على مستوى الوزن والقافية ، إلى جانب ألوان التصوير التى بدت بينهما مكررة على الرغم من تباعد المعطيات الأولى للصورة من خلال حاسة البدوى ، أو حاسة الشاب المترف سليل الأرستقراطية القرشية .

ولا شك أن هذه المعارضة تظل شاهدا على التقاء الشاعرين ، وكذا على عنصر القصد الكامن من ورائها منذ المطلع العمرى المشهور :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر
غداة غد أم رائح فمهجر ؟

إلى مطلع جميل الذى يستوحى فيه نفس الصيغة الاستفهامية بما تعكسه من عالم القلق والحيرة إزاء التساؤل ، مع اختيار الاسم

المحورى للغزل على نفس المستوى الإيقاعى ، وإن انصرفت دلالته الرمزية بالتأكيد إلى بثينة عند جميل ، إذ يقول فى استهلاله :

أغاد أخى من آل سلمى فمبكر
أبن لى أغاد أنت أم متهجر ؟

وكأن جميلا يعلن صراحه أنه إنما يعارض الرائية الكبرى لعمر ولعلها لاقت ذيوعا وشهرة فى عصرها بما يدفع الشعراء إلى الاعجاب بها سواء على مستوى القص الذى تمتعت به ، أو على مستوى المادة البدوية التى ازدحمت بها ، والتى ربما كمنت وراء الشاعر العذرى البدوى وإن اختلف سلوكا عن الشاعر الحضارى ، وتتأكد لغة المعارضة بعد تجاوز هذا الاستهلال حين يقف جميل عند بعض لوحات عمر ليقترب منها اقترابا شديدا على الرغم من تباين المسلك . وهنا تظل نية المعارضة قائمة من وراء هذا التشابه الذى يمكن أن نتأمل منه بعض المشاهد أو المواقف بما يكفى للدلالة على الظاهرة :

١ ـ نقل المشاهد من خلال العالم النسائى وحواراته . بما يكفى لتحليل نفسية المرأة ، وإبداء خوفها على الشاعر الغزل ، وتفكيرها فى الخلاص من الأزمة بتوجيه النصح إليه بألا ينظر إليها حتى يضلل القوم ، فكانت الفكرة هنا قاسما مشتركا بينهما ، جميعا عمر على لسان الفتاة بين أختيها :

إذا جئت فامنح طرف عينيك غيرنا
لكى يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

وهى نفس الفكرة التى يعرضها جميل ، ويزيد فى تفاصيلها من منطلق تجربة العذرى ، فيضيف إليها بعداً متميزا حوله الرقيب والواشى والأهل ومن ثم يظل جميل هنا قادرا على الانتقاء ، إذ استطاع

تحويل الحيلة النسائية التى رسمها عمر إلى اتجاه آخر بدت فيه بدوية إلى حد بعيد :

وطرفك إما جئتنا فاحفظنه
فذيع الهوى باد لمن يتبصر
وأعرض إذا لاقيت عينا تخافها
وظاهر ببغض إن ذلك أستر

فإنك إن عرضت فينا مقالة
يزد فى الذى قد قلت واش ويكثر

وينشر سرا فى الصديق وغيره
يعز علينا نشره حين ينشر

فما زلت فى إعمال طرفك نحونا
وإذا جئت حتى كاد حبك يظهر

لأهلى حتى لا منى كل ناصح
وإنى لأعصى نهيهم حين أزجر

إذ يبدو جميل هنا قادرا على تلوين الموقف ، حيث استطاع تحويل الحيلة النسائية التى رسمها عمر إلى هذا الاتجاه المتميز تميز بداوة الموقف كلية •

٢ ــ مسلك الفتاة نفسها ، وهو ما يصوره عمر على لغة الشاب الحضارى ، وكذا الفتاة التى تدل على مكانتها الأستقراطية ، فبدت مخدومة :

ووال كفاها كل شىء تعوزه
فليست لشىء آخر الليل تسهر

لتبيت ليلها هادئة مطمئنة ، فإذا ما أصابها الخطب لم يصدر عنها

إلا انفعالات قريبة إلى المجون ، فتراها من هول المفاجأة تولهت ، عضت بالبنان ، بينما ترى عالماً آخر يحيط بيئته من الوشاة والرقباء ، نأى نسرب من القلق والخوف تعيشه من جريرة تجربتها ، وهو ما يتوقف عنده جميل حين يصور مخاوفه إزاء ذكره لأهلها وأبناء عمها ، وكذا تدوير النجدى والتهامى والغريب والأعداء :

ولكننـــى أهـــلى فداؤك أتقـــى
عليـــك عيـــون الكاشـــحين وأحـــذر
وأخشى بنى عمى عليـــك وإنما
يخـــاف ويتقى عرضـــه المتفـــكر
وأنت امرؤ من أهل نجد وأهلنا
تهـــام فما النجـــدى والمتغـــور
غريب إذا ما جئت طالب حاجـــة
وحـــولى أعـــداء وأنت مشـــهر
وقد حدثوا أنا التقينا على هوى
فكلهم من حمـــلة الغيظ موقر
سأمنح طرفى حين ألقاك غيركم
لكيما يروا أن الهوى حيث أنظر
أقلب طرفى فى الســـماء لعله
يوافق طرفى طرفكم حين ينظـــر

ثم تبقى لوحة الوجدان حدا فاصلا بين التجربتين من خلال شاعر يعانى آلام تجربة العذرى بكل ما يشوبها من معان وصور ، وبين عمر الذى لم يشغله من عالم المرأة سوى الاستمتاع بالنظر إليها على نحو فلسف به خلاصة اتجاهه فى قوله :

إنى امرؤ مولع بالحسن أتبعه
لاحظ لى فيه إلا لذة النظر

وهو المنطلق الذى بنى عليه فروسية المغازل الذى لا يفتأ يواجه القـــوم •

فقلت أباديهـــم فإما أفوتهـــم
وإما ينال الســـيف ثأراً فيثأر

بينما ظل جميل حبيس تلك القضية التى أفزعته ، وحجبت كثيرا من متعة اللقاء التى مثلت لديه أقصى درجة للطموح ، فى وقت راح فيه يعرض حقيقة تجربته :

وإنى لأرضى من بثينـــة بالذى
لو بصره الواشى لقرت بلابلـــه

بلا وبأن لا أســـتطيع وبالمنى
وبالأمل المرجـــو قد خاب آمله

وبالنظرة العجلى وبالحول تنقضى
أواخـــره لا نلتقـــى وأوائله

ففى إطار هـــذا البعد التجريبى يبدو خائفا فزعا ، فإن نطق بغير اسمها فبأمر منها ، فى ســـبيل تلك التقية التى قصدا إليها معا : جميل ومحبوبته •

وفى لوحات أخرى تبدو قدرية جميل فى تسليمه بمرارة واقعه الذى عجز عن تخطيه أو محاولة تجاوزه ، وكيف ذلك وهو محكوم بعالم العذرى بين حس القبيلة والحس الدينى ، فليس أمامه إلا أن يلعق جراحه فى ظلال غربته عن الديار وخشـــية أبناء العمومة وكذا خوفه من ربه ، فى ظلال حب ثابت لديه لا يتغير ، وهو ما يتناقض تماما مع المسلك العمرى الذى لم يقف عند شىء من هـــذا كله لأنه لا يعترف به •

ولا شك أن أسلوب المعالجة قد حدثت فيه مفارقات ، طبقـــا لمفارقة الرؤى الغزلية يكشفها تأمل القارىء لاستمرارية عالم البطولة أو مناطة الحوار ، أو أسلوب تحريك الحدث ، أو القصد إلى التصوير ، ليبقى بين أيدينـــا الدليل واردا حول هـــذا النوع من القصد إلى المعارضـــة بهذه الصورة الواضحة .



البكائيات (١) الميمية

ليس من قبيل المصادفة أن يلتقى الشاعران حول الوزن والقافية وحرف الروى وحركته ، التقاءهما حول الموضوع والتجربة إلا إذا كان القصد واضحاً إلى المعارضة واردا فى تصور شـوقى حين عاش عاش نفس تجربة أبى الطيب إزاء والدته ، حين راح يرثيها فى عدة لوحات تكاد تتفق بينهما إلى حد بعيد ، مع اعترافنا بخصوصية التناول الجزئى ، وطبيعة الإضافات أو المفارقات ، أو أوجه التمايز التى تظل أيضا بمثابة حـد فاصل يحفظ لكل شـاعر هويته ، ويرسم صورة من واقع شـخصيته دون أن يفقدها أو يذوب فى المادة الموروثة ، أو تستعبده صورها . فإذا بميمية شـوقى تفوق ميمية أبى الطيب من حيث الإطالة بقليل من عـدد الأبيات ، ولكنها لا تكاد تتجاوز نفس النسق على مستوى التصوير أو مادة المعجم اللفظى الذى بدا شديد الاتساق أيضا مع تجربة الحزن التى عاشها كلا الشاعرين ، منذ حديث المطلع عند أبى الطيب حول الأحداث وسطوتها ، وقوة بطشها ، وموقفه الشخصى منها :

ألا لا أرى الأحداث حمدا ولا ذما
فما بطشـها جهلا ولا كفها حلما(١)

وهو المطلع الذى ينفس فيه الشاعر عن كم من آلامه التى تعكس جانبا من العلاقة الحميمة التى ربطته بجدته لأمه ، منـذ أن أرسلت تشـكو شوقها إليه ، وطول غيبته عنها ، فتوجه نحـو العراق ، ولم يمكنه وصـول الكوفة على حالته تلك ، ، فانحدر إلى بغـداد ، وكانت جدته قد يئست منه فكتب إليها كتابا يسألها المسير إليه ، فقبلت كتابه ، وحمت لوقتها سرورا به ، وغلب الفرح على قلبها فقتلها ، ومن هنا كان نظامه لمرثيته فيها ، وهو ما بدأه بتصوير موقفه من تلك

---

(١) ديوان المتنبى ٤/٢٢٦

الأحـــداث التى تعبث بالبشر ، وهم أمامهـــا عاجزون مستسلمون لا حول لهم[1] .

ويبدو البعد الكامن وراء التجربة هنا واردا على مستوى النخلى لدى شـــوقى حين كان فى المنفى فى الأندلس ســـنة ١٩١٨ يحدث نفسه بأمل العودة ، ورؤية والدته ، حتى جاءه البرق بنعيها ، فأثر فى نفسه بما طرحه فى مرثيته حتى قيل أنه من فرط تأثيره بها تحاشى أن ينظر إليها بعد ، فبقيت مستورة ضمن أوراقه حتى نشرت فى الصحف غداة وفاته رحمه الله .

ومعنى هـــذا أن كلا الشاعرين كان مغتربا حال تلقى خبر الوفاة ، وكلاهما كاد يذوب شوقاً إلى والدته ، ويداعبه أمل العودة إلى وطنه حيث تقيم ، وحيث نشـــأ معها منذ طفولة المهد ، وكلاهما أيضا يبدو شـــديد الارتباط بها ، والاعتزاز بمكانتها فى نفسه ، وهـــذا طبيعى حين يعكس تقاربا إنسانيا واضحا فى مدلول التصوير ، بما تفرضه كل هـــذه الملابسات ، بالإضافة إلى التشـــابه النفسية بين الشاعرين من الاعتداد بالنفس ، والإحساس المتضخم بمعانى الغربة ومشاقها ، إلى جانب الصلة الوثيقة لشـــوقى بديوان أبى الطيب . وكأنه لم يجد لهذا الموقف أفضل من شـــبيهه ، حين عثر على ضالته فيما احتفظت به ذاكرته من ميمية أبى الطيب فراح يتفق معه فى كثير من الصور والمواقف ، خاصـــة منها ما جاء فى منطقة الحس الغيبى ، حول مشاهد القدر وطبائع الأحداث التى تناثرت فى أبيات أبى الطيب ، منذ بيت المطلع الذى ذكرناه ، إلى حديث النوى فى مطلع شـــوقى وما يمزجه به من الشـــكوى والألم :

إلى الله أشكو من عوادى النوى سهما
أصاب ســـويداء الفـــؤاد وما أصمى

---

(١) انظر الديوان ٣/١٤٦

ولكن سرعان ما يهرع إلى معنى المتنبى فى بيت لاحق يبدو فيه مستسلما أيضا أمام الأحداث ، خاصة منها الموت باعتباره حتما مقضيا لا مناص منه :

ولم أر كالأحداث سهماً إذا جرت
ولا كالليالى رامياً يبعد المرمى
ولم أر حكما كالمقادير نافذا
ولا كلقاء الموت من بينها حتما

وكأنى به يضع ميمية المتنبى نصب عينيه ، ليتتبع الموقف بهذا الترتيب والتنسيق العجيب الذى يطرحه قول الأول :

إلى مثل ما كان الفتى مرجع الفتى
يعود كما أبدى ويكرى كما أرمى

حيث يقول شوقى على نفس المنهج أيضا :

إلى حيث آباء الفتى يذهب الفتى
سبيل يدين العالمون به قدما

فإذا ما حن أبو الطيب إلى لقائها من خلال كأس الموت أيضا فقال :

أحن الى الكأس التى شربت بها
وأهوىَ لمثواها التراب وما ضما

أردفه شوقى بمحاولته فلسفة الموت بين عالم الروح وحس الجسد ، وكأنما بحث عن بعض عزاء له فى هذه الفلسفة :

وما العيش إلا الجسم فى ظل روحه
ولا الموت إلا الروح فارقت الجسما

وبعدها تنطلق الصورة من إسارها لدى شوقى لتتوقف طويلا عند نفس المناطق التى استوقفت أبا الطيب حول الليالى وقد ضاق بها ،

عرفت الليـالى قبل ما صنعت بنـا
فلمـا دهتنى لم تزدنى بهـا علمـا

منافعها ما ضر فى نفع غيرها
تغذى وتروى أن تجوع وأن تظما

وهى عند شـوقى على نفس النسق النفسى الكئيب ، مع اصطناع ثنائية طريفة فى حكاية شـوقه لوالدته ولمصر أيضـا . فهو يجمع بين شـوقين إزاء وطنيه الصغير والكبير :

إذا جننى الليل اهتززت إليكما
فجنحاً إلى سعدى وجنحا إلى سلمى

وما أظن أنه يقصد بهذين الاسمين إلا الدلالة الرمزية على والدته ووطنه معا ، ولم يجد شوقى حرجا فى هـذا التشابه المقصود حتى فى صياغة اللبيب الواحد على المستوى اللفظى ، فإذا قال لها أبو الطيب :

لك اللـه من مفجـوعة بحبيبهـا
قتيلة شـوق غير ملحقها وصما

إذ جعلها مفجوعة قتلت بسبب شوقها إليه ، وليس هذا الشوق مما يلحق بها عيبا لأنه شوق الأم إلى ولدها ، أو الجدة إلى حفيدها ، فإذا بشوقى يترنم بنفس النغم الكئيب الباكى :

لك الله من مطعونة بقنا النوى
شهيدة حرب لم تقارف لها إثما

كأنه بدا مشـفقا عليها ، باكيا فراقها ، مصورا موتها بسبب هـذا الشوق إلى لقائه ، وقد حال المنفى بينه وبينها . وكأنما ر هـذا اللقاء حتى ماتت قبل أن تراه .

وقس على هـذا التشابه تفاصيل لوحة الزمن لدى الشـاعر .
والتى رسم منها أبو الطيب أطرافا وجوانب مرة حول الدنيا فى قوله :

وما انسدت الدنيـا على لضيقها
ولكن طرفا لا أراك بـه أعمى

وثانية فى قوله :

كذا أنت يادنيا فإن شـئت فاذهبى
ويا نفس زيدى فى كرائهها قدما

وها هى الدنيا تبدو مريرة على نفس شوقى بنفس الدرجة ونفس القياس ومن ذات المنطلق المحدد بالتجربة :

نزلت ربى الدنيا وجنات عدنها
فما وجدت نفسى لأنهارها طعما !

وإن كانت الصورة تزداد عمقا ، ويتسع مجالها لدى شوقى ؛ إذ أصبح الحنين مزدوجا منذ انقطاعه عن والدته ووطنه معا :

فما برحت من خاطرى (مصر) ساعة
ولا أنت فى ذى الدار زايلت لى وهما

ومن الدنيا إلى الموت تتكرر المسيرة لدى الشاعرين بين مسميات مختلفة ، رأينا منها الليـالى ، ونرى منها أيضـا المنايا فى قول أبى الطيب :

ولم يسـلها إلا المنـايا وإنما
أشد من السقم الذى أذهب السقما

ثم المـوت فى إطار نفس الدلالة أيضـا مع تغـاير اللفظ تكرارا وتوكيدا :

وكنت قبيل الموت أستعظم النوى

فقد صارت الصغرى التى كانت العظمى

وقبلها ترددت « الأحداث » أيضا ، وهو ما وزعه شـوقى فى حديثه السـابق عنها وعن النوى ، والمقادير ، والموت ؛ ثم عودته إلى الزمان الذى بلور من خلاله جل همومه :

زجرت تصاريف الزمان فما يقـع

لى اليوم منها كان بالأمس لى وهما

وثانيـة :

أتى الدهر من دون الهناء ولم يزل

ولوعاً ببنيان الرجاء إذا تمـا

ثم يضـيف إليها بعدا تصـويريا جـديدا فى امتداد صـورة الدهر ثالثـة :

إذا جال فى الأعياد حل نظامها

أو العرس أبلى من معالمه هدما

وفى لوحة الدعاء رأينا لقاءهما فى صيغة واحدة (لك الله ....) وقد مر ذكر البيتين ، مما يستكمل مرة أخرى بمشهد الدعاء بالسقيا الذى يجمع بينهما على لغة التشابه فإذا بالمتنبى :

فأصبحت أستسقى الغمام لقبرها

وقد كنت أستسقى الوغى والقنا الصما

ولدى شـوقى :

سـقاها بشيرى وهى تبنى صـبابة

فلم يقو مغناها على صوبه رسـما

وهــو ما يعود إليه أخــرى حين يســتوقفه مشــهد القبر إذ يقول شــوقى :

وقبر منــوط بالجــلال مقلــد
تليد الخلال الكثر والطارف الجما
وبالغــاديات الســـاقيات نزيلــه
من الصلوات الخمس والآى والأسما

وإذا ما انصرف المتنبى إلى فخره بمكانتها وأصالتها بدت الصورة مزيجا من فخره بنفسه وبها فى بيته المشهور :

ولو لم تكونى بنت أكــرم والد
لكان أباك الضخم كونك لى أما

إذ راح شوقى يردد نفس الفخر ، وإن كان يركز على تفردها بين كل النساء من بنات جنسها فى كل مراحل حياتها :

نمتك مناجيب العــــلا ونميتها
فلم تلحقى بنتاً ولم تســبقى أما

وها هى الحمى تجمع بين الموقفين حين توضع فى موضع المساءلة ، ويضيق بها المتنبى خاصة حين يعجز عن الثأر منها :

هبينى أخذت الثأر فيك من العدا
فكيف بأخذ الثأر فيك من الحمى

فإذا بنفس الحمى تأتى بنفس الملابسات إلى والدة شوقى ، وقد جاءها من الأنبــاء ما ينذر بتأخر عودته ، كما كان الحال فى موقف المتنبى :

أست جرحها الأنباء غير رفيقة
وكم نازع سهماً فكان هو السهما

تغار على الحمى الفضائل والعلا

لما قبلت منها وما ضمت الحمى

وفى مقابل هذه المشابه وصور اللقاء بين الشاعرين ، تظل السمة الفارقة واردة حول بقية اللوحات التى صرفها أبو الطيب إلى فخره بنفسه — كعادته — في أى موقف لا يحجبه عنه فيه مرض الذات ، ولا موت الحبيب . وهو ما وزعه بين أبيات متناثرة بينها :

لئن لذ يوم الشامتين بيومها
فقد ولدت منى لأنفهم رغما
تغرب لا مستعظما غير نفسه
ولا قابلا إلا لخالقه حكما
ولا سالكا إلا فؤاد عجاجة
ولا واجدا إلا لمكرمة طعما
يقولون لى ما أنت فى كل بلدة
وما تبتغى ؟ ما أبتغى جل أن يسمى

وهى اللغة التى رددها فى تصوير الحمى التى أصابته هو نفسه فى مصر حين انسلخ من أهوالها إلى مثل هذا الفخر :

فإن أمرض فما مرض اصطبارى
وإن أحمم فما حم اعتزامى
وإن أسلم فما أبقى ولكن
سلمت من الحمام إلى الحمام

وثم نراه يشغل بتضخيم ذاته أكثر من أى شىء آخر يستوقفه فنيا، فإن شاء أن يتسع بالدائرة عرضها على استحياء فى بيت واحد فى زحام أبيات الأنا :

وإنى لمن قوم كأن نفوسنا
بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

وبعدها يعود إلى نفسه التى لا يكاد ينساها مطلقا :

فلا عبرت بى ساعة لا تعزنى
ولا صحبتنى مهجة تقبل الظلما

وإذا هذه اللوحة فى تفاصيلها تقابلها على الجانب الآخر المتميز لدى شوقى ما صوره فى موقفه الحكمى الذى نفر فيه من الحرب :

لما كان لى فى الحرب رأى ولا هوى
ولا رمت هذا الثكل للناس واليتما
ولم يك ظلم الطير بالرق لى رضا
فكيف رضائى أن يرى البشر الظلما ؟

فإذا ما شاء أن يقارب المتنبى فى فخره بنفسه ، مال إلى ربط مجمل هذا الفخر بمرثيته ، على نحو قوله فى الختام وقد خصها بالمدح والتأبين ومزيد من الثناء :

أتيت به لم ينظم الشعر مثله
وجئت لأخلاق الكرام به نظما
ولو نهضت عنه السماء ومخضت
به الأرض كان المزن والبتر والكرما

وإذا بالتشابه يظل واردا حول رفض الظلم عند كل من الشاعرين ، فمهجة أبى الطيب لا تقبل ظلما على منطقه الدائم فى الفخر بالذات . وهو ما يرفضه شوقى أيضا على إطلاق الحكمة بين رفضه إياه للطير ، فما بالك به إذا تعلق البشر !

البكائيات (٢) الدالية

ويتكرر اللقاء حول الموت من خلال داليتى شوقى وأبى العلاء . وقد تجاوز كل منهما حدود ما رأيناه بين المتعارضين ، إذ تحول حقا

الرثاء هنا إلى عالم الأصدقاء بدلا من الأمهات . وهو موقف دقيق جـدا بين حس الشاعرين من خـلال مؤشر العلاقات الاجتماعية ، وفى كثير من جوانب النظم ومادة التجربة ، وطبيعتها على هـذا المستوى من دقة الاختيار ، فمن الواضح أن شوقى أعجب بمرثية أبى العلاء لأبى حمزة الفقيه الذى جمعته به صداقة قديمة ، فلم يشأ فى رثائه لمحمد فريد [الرئيس الثانى للحزب الوطنى] ، وقد ضحى بكل ماله فى سـبيل مصر ، ولم يعد من المنفى إلا ميتا ، لم يشأ إلا أن يتناول تلك الدالية المشـهورة ، ليجعلها موضعا لمعارضته بكل مقاييس الشكل من حيث اختيار الوزن والقافية وحرف الروى وحركته ، إلى مستوى الإطالة الذى رصد فيه تقاربا شـديدا فى عدد الأبيات مما بين كلتا القصيدتين ، ويدفعنا هـذا إلى محاولة تأمل مناطق المعارضة ولوحاتها إذا ما تجاوزنا غلبة الرؤية التقريرية — إلى حد كبير — على النصين ربما بحكم طبيعة الموضوع ذاته ، وربما من منطلق الهدوء الانفعـالى .

ففى قصيدة الرثاء يرتدى الشـاعر ثوب الخطيب — غالبا — خضوعاً منه لإيقاع موقف قد لا يسـمح لها باسترخاء كاف على المستوى النفسى ، وأى استرخاء هنا يسـمح له بالتصوير . وهو بصدد فلسـفة قضية الموت ، وتناول مشكلة المصير ، أو إزاء تأبين فقيد رحل ، فبدا عليه باكيا ، وإزاء صفاته وفراقه حزينا واهنا متألما فمن خلال كآبة هـذا الإيقاع البطىء يمكن أن تبرز غلبة تلك التقريرية على فن المرثية ، وبعدها يمكن استكشاف لغة التشابه التى قد تبدو فى المناطق التصويرية القليلة فى القصيدتين ، على نحو ما ينعكس فى حديث أبى العـلاء حول الحمامة ، وقد حملها من لغته الكئيبة ما صور به تساوى كل شىء أمامه ، إذ اختفى الخط الفاصل بين الحياة والموت ، كما تشابهت لغة الحزن والبكاء مع لغة الانشاد والمرح . وقد أحس سلب كل شىء حتى انتهى إلى ضرب من اللامبالاة بشىء ، مما قد يزعج العالم من حوله :

غير مجـد فى ملتى واعتقادى
نـوح باك ولا ترنـم شـاد
وشـبيه صوت النعى إذا قيـ
ـس بصوت البشـير فى كل ناد
أبكت تلكم الحمـامة أم غنـ
ـت على فـرع غصـنها الميـاد

وهو المشـهد الذى ألح على أن يعود إليه استطراداً مرة أخرى حين خاطب الحمام وأطال فى هـذا الخطاب بما يتضمن قدراً من حزنه يصر على تصويره :

أبنـات الهـديل أسـعدن أو عد
ن قليـل العزاء بالإسـعاد
إيه للـه دركن فأنتن اللـوا
تى تحسـن حفظ الوداد
ما نسـيتن هالكا فى الأوان الخا
ل أودى من قبـل هلك إياد
بيـد أنى لا أرتضى ما فعلـ
تن وأطـواقكن فـى الأجيـاد
فتسـلين واسـتعرن جميعـا
من قميص الدجى ثياب حـداد
ثم غـردن فى المـآتم واند
بن بشـجو مع الغوانى الخراد

وكأنما وجد الشـاعر ضالته فى هـذا الرمز الذى يناجيه ، فراح من خلاله يحكى شخصه ، ويعكس آلامه ، وتتحول الحمامة لديه إلى رمز الوفاء وعدم النسيان أو الغدر ، ولذا قصد إلى الباسهن ثوب الحداد ليشاركنه محنته إزاء الفقيد الذى يرثيه .

وبعدها يعود الشاعر إلى تساوى اللهجتين بين التغريد والندب والنواح ، وهو ما مال إليه شوقى حين أفاد من هـذه المشـاهد فراح يخاطب الحمام متخذا منه مشجبا يعلق عليه رؤيته لفلسفة الموت .

يا حمـاما ترنمت مسـعدات
وبهـا فاقة إلى الإسـعاد
ضـاق عن ثكلها البكـا فتغنت
رب ثكل سـمعته من شـادى

إذ يظل مشغولا هنا بتناقضات الأصوات التى تتسـاوى أمام حزنه أبعادها ومداولها من ترنم وسعادة يتمناها الحمام . ولكنـه فقدها أمام مشاهد الثكل وحتمية الموت ، وعنده يتحول الغناء إلى بكاء ، ولذا تراه ينتقل إلى عالم الحمام ثانية ليحمله تبعة التفهم لفلسفة الموت كما يراها ، ويتخذه شـاهدا عليها من قبيل تسلية النفس أو التماس العـزاء :

الأنـاة الأنـاة كـل اليـف
سـابق الإلف أو ملاقـى انفـراد
هل رجعتن فى الحيـاة لفهـم
إن فهم الأمور نصف السـداد
سـقم من سـلامة وعـزاء
من هنـاء وفرقـة من وداد
يجتنى شـهدها علـى إبر النحـ
ـل ويمشى لوردهـا فى القتـاد
وعلى نائم وسـهران فيهـا
أجـل لا ينـام بالمرصـاد

فكأن كلا الشاعرين قد وجد ضالته من رمز متشابه ، يتجاوب معه فى عالم حزنه ، ويعكس من خلاله زحاما من صور الأسى التى

يعانيها ، ومن حكمة الكون التى يجب عليه أن يتأملها ، فلا يجد أمامه مناصا من الخضوع لها .

وعلى لغة التساؤل والحيرة والقلق أمام الكائنات يقف الشاعران كلاهما أمام الكونيات حيث يتأمل أبو العلاء الفرقدين [كوكبان فى بنات نعش الصغرى قريبان من القطب ويهتدى بهما فى السفر] ، ويدور السؤال حول ما شهداه من ظواهر الموت والحياة خاصة أنهما مستمران بما يكفى لأن يطرحا عليه جوابا يتمناه كل منهما ، ولكن لا فائدة إلا فى حدود إسقاط جزء من تجربة الحزن ، وتصوير ضآلة الأنا المتخاذلة أمام تلك الكونيات :

فاسأل الفرقدين عمن أحسا
من قبيل وآنسا من جلاد
كم أقاما على زوال نهار
وأنارا لمدلج فى سواد

وهو ما يميل إليه شوقى على نفس اللغة ، وإن كانت أشد تفصيلا حين وزعها بين حديثه عن الأرض ، ثم الشمس والقمر معا — ونقل المشهد من صيغة التساؤل ، إلى صيغ تقريرية أخذه فيها عالم التوكيد على دلالة المضى ، أو حتى المضارعة فى الصياغة الفعلية وكذا التقسيم فى الصياغة الاسمية :

كرة الأرض كم رمت صولجانا
وطوت من ملاعب وجياد

تطلع الشمس حيث تطلع نضجا
وتنحى كمنجل الحصاد

تلك حمراء فى السماء وهذا
أعوج النصل من مراسى الجلاد

ليت شعرى تعمدا وأصرا
أما أعانا جناية الميلاد
كذب (الأزهران) ما الأمر إلا
قدر رائح بما شاء غادى

وإن كان هذا التفصيل يتسق مع استطراد أبى العلاء فى عودته إلى تلك الكونيات حين يتحدث عن زحل والمريخ والثريا قائلا :

زحل أشرف الكواكب دارا
من لقاء الردى على ميعاد

ولنار المريخ من حدثان الدهـ
ـر مطف وإن علت فى اتقاد

والثريا رهينة بافتقاد الشمـ
ـل حتى تعد فى الإفراد

ثم تاتى مشاهد الموت وما حولها من مقومات حسية ، يبدو القبر على قمتها باعتباره أولى العلامات الدالة عليها ، وهو ما يقف عنده أبو العلاء مراراً ، منذ تأمله لتاريخ القبر ، وكأنه عاجز عن تحمل الموقف وحده ، فإذا هو بحاجة نفسية إلى تلك الاستعانة ، فيتساءل حائرا بعد التقرير ، ولما لم ير جوابا تحول إلى مجرد ناصح ، فهو لا يكاد يدرى إلا أن يكون كل تراب الأرض قبورا ورفاتا ، طحنها الزمن فاختفت معالمها :

صاح هذه قبورنا تملأ الرحـ
ـب فأين القبور من عهد عاد ؟

خفف الوطء ما أظن أديم الأر
ض إلا من هذه الأجساد

وقبيح بنا وإن قدم العهـ
د هوان الآباء والأجداد
سر إن استطعت فى الهواء رويداً
لا اختيالا على رفات العباد

ثم يتأمل تناقضات احتوتها تلك القبور ، فلا يجد مجالا إلا لرصدها بلا تعليق ، فقد أدرك اللاجدوى من مثل هذا التعليق إلا أن يظل حبيسا فى عالم الظنون ، بعيدا عن عالم اليقين :

رب لحد قد صار لحدا مرارا
ضاحك من تزاحم الأضداد
ودفين على بقايا دفين
فى طويل الزمان والآباد

وهو ما يتردد لدى شوقى فى حديثه أيضا عن القبر ، وتعميم جغرافية انتشاره من خلال عموم الموت زمنا ومكانا منذ المطلع :

كل حى على المنية غادى
تتوالى الركاب والموت حادى
ذهب الأولون قرنا فقرنا
لم يدم حاضر ولم يبق بادى
هل ترى منهم وتسمع عنهم
غير باقى مآثر وأيادى

وهو لا يكاد يعرف لهذا التعميم جامعا إلا فى مشاهد تلك القبور :

كل قبر من جانب القفر يبدو
علم الحق أو منار المعاد
وزمام الركاب فى كل فج
ومحط الرحال من كل وادى

وإذا راح يخلط بين القبر في صورته المحسوسة ، وبين الموت في ا...ة تصويرية عمد فيهــا إلى عرض مشهد القبر كحقيقة لهــذا الموت :

أســألتم حقيبــة المــوت مــاذا
تحتهــا من ذخــيرة وعتــاد
إن في طيهــا إمــام صــفوف
وحــــوارى نيــة واعتقـــاد

وها هي صـــور التراب الذي يلحقها بالقبر أيضا على طريقـــة أبي العلاء ، في مشـــهد أديم الأرض ، وحرصـــه الشديد إزاءه :

هـل ترى كالتراب أحسن عـدلا
وقيـاما على حقـوق العبـاد ؟
نزل الأقوياء فيــه على الضــعــ
فى وحــل الملوك بالزهـــــاد

وهي حيرة لا تعرف نهاية عند كلا الشاعرين إلا بســـند من ذلك الحس الإيمــانى الذي يتوزع بين مشـــهدين ، يبدو الأول مرهونا بالإيمان بالقضاء والقـــدر ، والإيمان بالله سبحانه واليوم الآخر ، على ... ما عرضـــه المعرى :

خلـق النــاس للفنــاء فضــلت
أمــة يحســـبونهم للنفـــاد
إنما ينقلــون من دار أعمـــا
ل إلى دار شـــقوة ورشـــاد

بان أمــر الإله واختلف النــا
س فــداع إلى ضـــلال وهــاد

واللبيب اللبيب مــن ليس يغــ
تر بكــون مصــيره للفســـاد

وعند شوقى :

ذلك الحق لا الذى زعموه
في قديم من الحديث معاذ

وجرى لفظه على ألسن النا
س ومعناه فى صدور الصعاد

ثم قوله عن مشاهد القيامة :

لو تركتم لها الزمان لجاءت
وحدها بالشهيد دار الرشاد

أما المشهد الثانى : فقد عمد كلا الشاعرين إلى الاستعانة فيه بالقصص الدينى فى دلالته العميقة على سيادة الموت على العباد جميعا من خلال قصة سليمان الحكيم عليه السلام كما طرحها أبو العلاء شاهدا على القضية ، وما كان من فضل الله فى تسخير الإنس والجن والريح له ، ولكنه لم يسخر له خبر الموت ولا موعده حتى فيما يتعلق بنفسه ، فلم يعلم من أمرها شيئا ولا كذلك الجن الذى سخره له الخالق :

طالما أخرج الحزين جوى الحز
ن إلى غير لائق بالسداد

مثل ما فاتت الصلاة سليما
ن فأنحى على رقاب الجياد

وهو من سخرت له الإنس والجـ
ن بما صح من شهادة صاد

خاف غدر الأنام فاستودع الريـ
ح سليلا تغذوه در العهاد

وتوخى له النجاة وقد أيـ
قن أن الحمام بالمرصاد

فرمته به على جانب الكر
سى أم اللهيم أخت النآد

وكأن الشاعر يوظف هذا المشهد فى منطقة التعزى حول فقد فقيده ، ولذا نراه يتبعها مباشرة بقوله عنه وعن نفسه :

كيف أصبحت فى محلك بعدى   يا جديرا منى بحسن افتقاد

وإذا بشوقى لا يريد أن يميل حرفيا إلى الشواهد نفسها ، ولكن على نسق قريب منها ، إذ يتخذ من « لبد » شاهده (وهو علم على آخر نسور لقمان الذى ضرب به المثل أيضا للمعمر) فيقول على درجة شديدة من الإيجاز :

(لبد) صاده الردى وأحن النس
ر من سهمه على ميعاد

ولعل هذا الإيجاز يظل شاهدا على إلحاح شوقى على استكمال صورة المعارضة حتى فى أدق مشاهدها ، وهو ما يزال عطاء القصيدتين يدفع بالمزيد منه ، على نحو ما يرصده كلاهما حول الدهر وموقفه إزاء الفقيد ، وكأنه يحمله تبعة هذا الفقد :

قصد الدهر من أبى حمزة الأوا
ب مولى حجى وخدن اقتصاد

وهو عند شوقى :

وعد الدهر أن يكون ضمادا
لك فيها فكان شر ضماد

ثم مشاهد الجسد ، وما حوله من الدفن ، والنعش ، والكفن ، على نحو ما صوره أبو العلاء أيضا :

واغسلاه بالدمع إن كان طهرا
وادفناه بين الحشى والفؤاد
واحبواه الأكفان من ورق المصـ
ـحف كبرا على أنفس الأبراد
واتلوا النعش بالقراءة والتسـ
ـبيح لا بالنحيب والتعداد

فهو يشكل الموقف بما يتسق ومكانة الفقيد الفقيه الزاهد ، فيطرح عليه هذه الصبغة الدينية فى كل ما يتعلق بموته إلى دفنه ، وهو ما يمكن استكشاف نظيره لدى شوقى فى إشفاقه على نعش الفقيد :

ساقة النعش بالرئيس رويدا
موكب الموت موضع الاتئاد

ولكنه أراد أن يفلسف بقاء هذا النعش أمام فناء البشر ، أو حتى فناء غيره من جنس مادته :

كل أعواد منبر وسرير
باطل غير هذه الأعواد
تستريح المطى يوما وهذى
تنقل العالمين من عهد عاد
لا وراء الجياد زيدت جلالا
منذ كانت ولا على الأجياد

وهو ما توجه بحديثه عن الجسد والروح فى بيت الختام :

وإذا الروح لم تنفس عن الجسـ
ـم (فبقراط) نافخ فى رماد

وربما بقى من هذه المشاهد الجزئية تناسبا مع الرثاء أيضا ثياب الحداد الذى طرحه أبو العلاء على الحمام إزاء الفقيد :

فتسلين واستعرن جميعا
من قميص الدجى ثياب حداد

وهو ما طرحه شوقي من خلال واقعه حين رهنه بمصر كلهـا وهي تبكي فقيدها :

مصر تبكي عليك في كل خدر
وتصوغ الرثاء في كل نادى
لو تأملتها لراعك منها
غرة البر في سواد الحداد

وعلى غرار هذه الملحقات ايضا يرد حديث الشاعرين عن مرض الفقيد أو موقف الطبيب منه ، على ما قاله أبو العلاء حول علته وعجز طبيبه ، ويأس الساهرين حوله لتمريضه :

قد أقر الطبيب عنك بعجز
وتقضى تردد العواد

وانتهى اليأس منك واستشعر الوجـ
د بأن لا معاد حتى المعاد
هجد الساهرون حولك للتمري
ض ويح لأعين الهجاد

وها هي علة (محمد فريد) بين التصوير المعنوي والحسي معا

أكلت ماله الحقوق وأبلى
جسمه عائد من الهم عادى
علة لم تصل فراشك حتى
وطئت في القلوب والأكباد
صادفت قرحة يلائمها الصبـ
ر وتأبى عليه غير الفساد

وبعدها أعجز الدهر عن علاجه ، على نحو ما مر فى أبيات سابقة .
وفى زحام هـذا التشابه فى عالم الحزن والكآبة ومتعلقات مشهد الموت يتردد كثيرا فى معجم الشاعرين لفظ الحزن والوفاء والدمع إذا جمعنا ما قاله المعرى متناثرا :

إن حـزنا فى سـاعة المـو
ت أضعاف سرور فى سـاعة الميلاد

ومـراث لـو انهـن دمـوع
لمحـون السـطور فى الإنشـاد

ورأيـت الوفـاء للصـا
حب الأول من شيمة الكريم الجواد

وهو ما يعكسه شـوقى من خلال لغة « النحن » فى صـورة مصر كلهـا :

مصر تبكى عليـك فى كل خـدر
وتصـوغ الرثاء فى كل نادى

وبذا تتسع لديه صورة البر والوفاء من خلالها :
لـو تأملتهـا لراعك منهـا
غـرة البر فى سـواد الحداد

ثم تبقى أخيرا تلك السـمة الفاصلة بين الشاعرين فى لوحة التأبين التى ترتبط بخصوصية موقف الفقيد ، أو ما ينسب إليه من فضائل ، فإذا الفقيه عند أبى العلاء — كما رأينا — يستحق التسبيح والقراءة ، لا النحيب ولا التعداد كغيره ، بحكم منزلته كرجل دين يختار له أكفانه تعلقا بورق المصحف ، ثم يتحدث عن اجتهاده تلميحا :

أسف غـير نافع واجتهـاد
لا يؤدى إلى غناء اجتهـاد

ثم تصريحا فى لوحة متوالية الأبيات :

قصــــد الدهــر من أبى حمـــــ
زة الأواب مولى حجى وخدن اقتصاد
وفقيهــا أفكــاره يشــــدن للنعـ
مان ما لم يشـــده شــعر زياد
فالعــراقى بعـــده للحجــازى قليـ
ـل الخــلاف ســـهل القيـــاد
وخطيبــا لو قام بين وحــوش
علم الضــاريات بـــر النقــاد
راويا للحـــديث لم يحــوج الـ
معروف من صـــدقه إلى الإســناد
أنفق العمر ناســكا يطلب العلـ
م بكشـــف عن أصــله وانتقــاد

وهو طرح طريف لصفات الفقيد بين تدينه وزهده ، ودوره بين الفقهــاء الكبار ، وفصاحته وبيانه وخطابته ، وروايته الحديث ، ودقته وتواضعه واجتهاده فى بحار العلم ، ليتوج الشاعر كل هــذا التأبين بتعظيم مكانته إزاء مشهد هــذا الوداع :

ودعا أن الخفيــان ذاك الشـــخـ
ـص إن الوداع أيسر زاد

وهنا تأتى الســـمة الخاصة فى مرثية شوقى لفريد منذ تصويره وصول جسده ميتا إذ يناجيه ويخاطبه ، وقد ثقل على نفسه العبء واشـــتد الحزن :

قم إن اسطعت من سريرك وانظر
سر ذاك اللواء فى الأجنـــاد
هل تراهــم وأنت موف عليهــم
غـير بنيــان ألفــة واتحـــاد

وكأنه يشير بهذا البيت إلى زمن اتحاد الأمة المصرية حول طلب الاستقلال التام ، وتوحد المطلب دون حزبية أو صراعات وقتئذ . وكأنه يجعل هـذا مدخله إلى تأبينه وذكر صفاته منذ مات فداء لبلاده ، وما كان من إنفاقه ماله عليها :

منتهى ما به البـلاد تعزى
رجل مات فى سـبيل البـلاد

الرئيس الجـواد فيما علمنـا
وبلونا وابن الرئيس الجـواد

أكلـت ماله الحقـوق وأبلـى
جسـمه عائد من الهم عادى

لك فى ذلك الضـنى رقة الر
وح وخفق الفـؤاد فى العـواد

وقبلها استجمع من مكانته أيضا ما عرضه فى موضع الدهشـة والحزن قائلا عنـه :

تاج أحـرارها غلاما وكهـلا
راعها أن يراه فى الأصـفاد

وبذا ينتهى المطاف البكائى بين الشاعرين وحول الفقيدين بما يعكسه من ألوان التشابه والتميز ، ثم ذلك التفرد الذى تفرضه طبيعة الحدث بما يكفى للاستدلال على جوهر الموقف الرثائى بعد الاتفاق والتشـابه فى تلك الأبعاد الإنسانية التى تزدحم بها صور القصيدة حول قضية الموت ، أو مشاهد القيامة والمصير ، مما يعد مجالا لطرح فلسـفة الشـاعر ورؤيته ، ولكن فى هـذا الإطار من إنسانية الرؤية وعمومها ، إذ القضية واحدة ، والكونيات المفروضة عليه متشابهة إلى مدى بعيد .

* * *

الفصــل الــرابع

بين التجــربة والفكرة

١ ـــ النونيات .

٢ ـــ السيـــنية .

٣ ـــ العينيـــة .

من نونيــة البحترى

١ يكاد عاذلنا فى الحب يغرينـــا

فما لجاجك فى لوم المحبينــــــا

٢ نلحى على الوجد من ظلم فديدننـــا

وجـــد نعانيه أو لاح يعنيـــنا

٣ إذا « زرود » دنت منا صرائمها

فلا محـــالة من زور يوافينــــــا

٤ بتنا جنوحا على كثب اللوى فأبى

خيال ظميـــــاء إلا أن يحيينـــا

٥ وفى زورد تبيع ليس يمهلنـــا

تقاضـــيا وغريم ليس يقضينـــــا

٦ منازل لم يذمم عهد مغرمنـــــا

فيهـــا ولاذم يوما عهدها فينــــا

٧ تجرمت عنده أيامنا حجـــجا

معـــدودة وخلت فيهـــا لياليـنـــا

٨ إن الغوانى غداة الجزع من إضم

تيمن قلبا معنى اللب محزونــــا

٩ إذا قست غلظـــة أكبادها جعلت

تزداد أعطافها من نعمة لينــــا

١٠ يلومنا فى الهوى من ليس يعذرنا

فيه ويســـخطنا من ليس يرضينـــا

١١ وما ظننت هوى ظمياء منزلنـــا

إلى مواتاة خـــل لا يواتينــــــا

١٢ لقد بعثت عتاق الخيل سارية

مثل القطا الجون يتبعن القطا الجونا

١٣ يكثرن عن دير مران السؤال وقـــد

عارضن أبنية فى دير مارونـــــا

١٤ ينشــدن فى إرم والنجح فى إرم
غنى على سيد السادات مضــمونا

نونيــة ابن زيــدون

١ أضحى التنائى بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينـــا

٢ من مبلغ الملبســينا بانتزاحهم
حزنا مع الدهر لا يبلى ويبلينـــا

٣ أن الزمان الذى مازال يضحكنا
أنسا بقربهم قد عاد يبكينـــــا

٤ وقد نكون وما يخشى تفرقنــا
فاليوم نحن وما يرجى تلاقينـــا

٥ لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم
رأيا ولم نتقلـــد غيره دينـــا

٦ ما حقنا أن تقروا عين ذى حسد
بنا ولا أن تسروا كاشحا فينـــا

٧ بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا
شـــوقا إليكم ولا جفت مآقينـــا

٨ نكاد حـــين تناجيكم ضـــمائرنا
يقضى علينا الأسى لولا تأســـينا

٩ حالت لفقدكم أيامنا فغــدت
سودا وكانت بكم بيضا ليالينـــا

١٠ إذ جانب العيش طلق من تألفنا
ومربع اللهو صاف من تصافينا

١١ لا تحســبوا نأيكم عنا يغيرنــا
أن طالمـــا غير النأى المحبينـــا

١٢ ياسارى البرق غاد القصر واسق به
من كان صرف الهوى والود يسقينا

١٣ واسأل هنالك : هل عنى تذكرنا
إلفا تذكره أمسى يعنينا

١٤ ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا
من لو على البعد حيا كان يحيينا

١٥ فهل أرى الدهر يقضينا مساعفة
منه وإن لم يكن غبا تقاضينا

١٦ ربيب ملك كأن الله أنشأه
مسكا وقدر إنشاء الورى طينا

١٧ ياجنة الخلد أبدلنا بدرتها
والكوثر العذب زقوما وغسلينا

١٨ إن كان قد عز فى الدنيا اللقاء بكم
فى موقف الحشر نلقاكم وتلقونا

١٩ سران فى خاطر الظلماء يكتمنا
حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

٢٠ لا غرو فى ان ذكرنا الحزن حين نهت
عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا

٢١ إنا قرأنا الأسى يوم النوى سوراً
مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

٢٢ أما هواك فلم نعدل بمنهله
شربا وإن كان يروينا فيظمينا

٢٣ نأسى عليك إذا حثت مشعشعة
فينا الشمول وغنانا مغنينا

٢٤ لا أكؤس الراح تبدى من شمائلنا
سيما ارتياح ولا الأوتار تلهينا

٢٥ دومى على العهد ما دمنا محافظة
فالحر من دان إنصافا كما دينا

٢٦ فما استعضنا خليلا منك يحبسنا
ولا استفدنا حبيبا عنك يثنينـــــا
٢٧ ولو صبا نحونا من علو مطلعه
بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبينـــا
٢٨ أبكى وفاء وإن لم تبذلى صـلة
فالطيف يقنعنا والذكر يكفينـــا
٢٩ وفى الجواب متاع إن شفعت به
بيض الأيادى التى مازلت تولينـــا
٣٠ عليك منا سلام الله ما بقيت
صبابة بك نخفيها فتخفينـــا

* * *

أندلسية أحمد شوقي[1]

يانائح الطلح أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا ؟

٢ ماذا تقص علينا غير أن يدا
قصت جناحك جالت في حواشينا

٣ رمى بنا البين أيكا غير سامرنا
أخا الغريب : وظلا غير نادينا

٤ كل رمته النوى ريش الفراق لنا
سهما وسل عليك البين سكينا

٥ إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع
من الجناحين عى لا يلبينا

٦ فإن يك الجنس يابن الطلح فرقنا
إن المصائب يجمعن المصابينا

٧ لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمأ
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا

٨ تجر من فنن ساقا إلى فنن
وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا

٩ أساة جسمك شتى حين تطلبهم
فمن لروحك بالنطس المداوينا

١٠ آها لنا نازحي أيك بأندلس
وإن حللنا رفيفا من روابينا

١١ رسم وقفنا على رسم الوفاء له
نجيش بالدمع والاجلال يثنينا

١٢ لفتية لا تنال الأرض أدمعهم
ولا مفارقهم إلا مصلينا

١٣ لو لم يسودوا بدين فيه منبهة
للناس كانت لهم أخلاقهم دينا

---

(١) الشوقيات ٢/١٠٣

١٤ لم نسر من حرم إلا إلى حرم
كالخمر من بابل سارت لدارينا

١٥ لما بنا الخلد نابت عنه نسخته
تماثل الورد خيريا ونسرينا

١٦ نسقي ثراهم ثناء كلما نثرت
دموعنا نظمت منها مراثينا

١٧ كادت عيون قوافينا تحركه
وكدن يوقظن في الترب السلاطينا

١٨ لكن مصر وإن أغضت على مقة
عين من الخلد بالكافور تسقينا

١٩ على جوانبها رفت تمائمنا
وحول حافاتها قامت رواقينا

٢٠ ملاعب مرحت فيها مآربنا
وأربع أنست فيها أمانينا

٢١ ومطلع لسعود من أواخرنا
ومغرب لجدود من أوالينا

٢٢ بنا فلم نخل من روح يراوحنا
من بر مصر وريحان يغادينا

٢٣ كأم موسى على اسم الله تكفلنا
وباسمه ذهبت في اليم تلقينا

٢٤ ومصر كالكرم ذي الإحسان : فاكهة
لحاضرين وأكواب لبادينا

٢٥ ياساري البرق يرمي عن جوانحنا
بعد الهدوء ويهمي عن مآقينا

٢٦ لما ترقرق في دمع السماء دما
هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

٢٧ الليل يشهد لم نهتك دياجيه
على نيام ولم نهتف بسالينا

٢٨ والنجم لم يرنا إلا على قـدم
قيام ليل الهوى للعهد راعينـا
٢٩ كزفرة فى سـماء الليل حائرة
مما نردد فيه حين يضوينـا
٣٠ بالله إن جبت ظلماء العباب على
نجائب النـور محدوا بجرينـا
٣١ ترد عنـك يداه كل عاديـة
إنسـا يعثن فساداً أو شياطينـا
٣٢ حتى حوتك سماء النيل عاليـة
على الغيوث وإن كانت ميامينـا
٣٣ وأحرزتك شفوف اللازورد على
وشى الزبرجد من أفواف وادينـا
٣٤ وحزك الريف أرجاء مؤرجـة
ربت خمائل واهتزت بساتينـا
٣٥ فقف إلى النيل واهتف فى خمائله
وانزل كما نزل الطل الرياحينـا
٣٦ وآس ما بات يذوى من منازلنا
بالحادثات ويضوى من مغانينـا
٣٧ ويامعطرة الوادى سرت سحرا
فطاب كل طروح من مرامينـا
٣٨ ذكيـة الذيل لو خلنا غلالتهـا
قميص يوسف لم نحسب مغالينـا
٣٩ جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا
بالورد كتبـا وبالريا عناوينـا
٤٠ فلو جزيناك بالأرواح غاليـة
عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
٤١ هل من ذيولك مسكى نحمـله
غرائب الشوق وشيا من أمالينـا

٤٢ إلى الذين وجدنا ود غيرهم

دينا وودهمو الصافى هو الدنيا

٤٣ يا من نغار عليهم من ضمائرنا

ومن مصون هواهم فى تناجينا

٤٤ ناب الحنين إليكم فى خواطرنا

عن الدلال عليكم فى أمانينا

٤٥ جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا

فى النائبات فلم يأخذ بأيدينا

٤٦ وما غلبنا على دمع ولا جلد

حتى أتتنا نواكم من صياصينا

٤٧ ونابغى كأن الحشر آخره

تميتنا فيه ذكراكم وتحيينا

٤٨ نطوى دجاه بجرح من فراقكمو

يكاد فى غلس الأسحار يطوينا

٤٩ إذا رسا النجم لم ترقأ محاجرنا

حتى يزول ولم تهدأ تراقينا

٥٠ بتنا نقاسى الدواهى من كواكبه

حتى قعدنا بها : حسرى تقاسينا

٥١ يبدو النهار فيخفيه تجلدنا

للشامتين ويأسوه تأسينا

٥٢ سقيا لعهد كأكناف الربى رفة

أنا ذهبنا وأعطاف الصبا لينا

٥٣ إذا الزمان بنا غيناء زاهية

ترف أوقاتنا فيها رياحينا

٥٤ الوصل صافية والعيش ناغية

والسعد حاشية والدهر ماشينا

٥٥ والشمس تختال فى العقيان تحسبها

« بلقيس » ترفل فى وشى اليمانينا

٥٦ والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت
لو كان فيهـا وفاء للمصافينـا
٥٧ والسعد لو دام والنعمى لو اطردت
والسيل لو عف والمقدار لودينـا
٥٨ ألقى على الأرض حتى ردها ذهبا
ماء لمسنا به الإكسير أوطينا
٥٩ أعداه من يمنه التابوت وارتسمت
على جوانبه الأنوار من سينـا
٦٠ له مبالغ ما فى الخلق من كرم
عهد الكرام وميثاق الوفيينـا
٦١ لم يجر للدهر أعذار ولا عرس
إلا بأيامنـا أو فى ليالينـا
٦٢ ولا حوى السعد أطغى فى أعنته
منا جيادا ولا أرخى ميادينـا
٦٣ نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا
ولم يهن بيد التشتيت غالينـا
٦٤ ولا يحول لنا صبغ ولا خلـق
إذا تلـون كالحرباء شانيهـا
٦٥ لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت
فى ملكها الضخم عرشا مثل وادينا
٦٦ ألم تـؤله على حافاتـه ورأت
عليـه أبناءها الغر الميامينـا ؟
٦٧ ان غازلت شاطئيه فى الضحى لبسا
خمائل السندس الموشية الغينـا
٦٨ وبات كل مجاج الواد من شجر
لوافظ القز بالخيطان ترمينـا
٦٩ وهذه الأرض من سهل ومن جبل
قبل القياصر دناها فراعينـا

٧٠ ولم يضع حجرا بان على حجر
في الأرض إلا على آثار بانينا

٧١ كأن أهرام مصر حائط نهضت
به يد الدهر لا بنيان فانينا

٧٢ إيوانه الفخم من عليا مقاصره
يفنى الملوك ولا يبقى الأواوينا

٧٣ كأنها ورمالا حولها التطمت
سفينة غرقت إلا أساطينا

٧٤ كأنها تحت لألاء الضحى ذهبا
كنوز فرعون غطين الموازينا

٧٥ أرض الأبوة والميلاد طيبها
مر الصبا في ذيول من تصابينا

٧٦ كانت محجلة فيها مواقفنا
غرا مسلسلة المجرى قوافينا

٧٧ فآب من كرة الأيام لاعبنا
وثاب من سنة الأحلام لاهينا

٧٨ ولم ندع لليالي صافيا فدعت
بأن نغص فقال الدهر : آمينا

٧٩ لو استطعنا لخضنا الجو صاعقة
والبر نار وغى ، والبحر غسلينا

٨٠ سعيا إلى مصر نقضي حق ذاكرنا
فيها إذا نسي الوافي وباكينا

٨١ كنز بحلوان عند الله نطلبه
خير الودائع من خير المؤدينا

٨٢ لو غاب كل عزيز عنه غيبتنا
لم يأته الشوق إلا من نواحينا

٨٣ إذا حملنا لمصر أوله شجنا
لم ندر أي هوى الأمين شاجينا

(١)

فمن الواضح أن ابن زيدون قد عارض البحترى فى نونيته التى استهلها بقوله :

يكاد عاذلنا فى الحب يغرينا
فما لجاجك فى لوم المحبينا

ومع اختلاف طبيعة الموضوع لدى كل من الشاعرين يظل إعجاب ابن زيدون واضحا حين أخذ من البحترى مقدمته ، وبنى على أساس منها قصيدة كاملة تسير فى نفس الاتجاه الغزلى بل تتخصص فيه وطوعها لتجربته الحقيقية ، فأضاف إليها وضخم فيها ، فكانت مفتاحا لنونيته المشهورة • ويبدو أن إعجاب ابن زيدون بفن الشعر عند البحترى قد امتد ليشمل كل إبداعه بدليل ما رواه عنه ابن بسام فى قوله « ويقول بعض أدبائنا أن ابن زيدون بحترى زماننا وصدقوا لأنه حذا حذو الوليد » وما رواه ابن نباته فى قوله « وكان يسمى بحترى الغرب لحسن ديباجة لفظه وروح معانيه » •

فمثل هذا التصور لموقف ابن زيدون لا يمكن أن يصدر من فراغ، قدر ما يدل على أن ثمة تأثيرات واضحة لابد أن تكون قد فرضت نفسها على ابن زيدون ، حين أعجب بفن الشعر عند البحترى فراح يستوحى منه ذلك الخيال الصوتى العذب الذى استعان به فى نونيته ، إلى جانب ما توقف عنده من صور أخرى جزئية بدت شديدة التأثير فى لوحاته •

وقبل رصد الجانب الإيجابى فى هذا التأثير يحسن أن نقف على طبيعة التجربة عند كل من الشاعرين وما بينها من مفارقات على مستوى الشكل تبدأ من كون حديث البحترى وحواره الغزلى لم يتجاوز مقدمة قصيدة مدح ، فى مقابل موقف آخر رسم فيه ابن زيدون لوحة غزلية كاملة • فالبحترى فى مقدمته كان حريصا على أن يدخل

إلى ممدوحه بعد حديث ذاتى يصور فيه تجربة ما تخصه سواء عاشها أم اكتفى بتمثلها ، فعنصر الصدق عنده لا ينتهى إلى ضرورة المعايشة والمعاناة التى عاشها ابن زيدون وعاناها ، فلدينا من غزليات البحترى على هذا النمط ما يتردد حول ثلاثة وخمسين من أسماء النساء ، فى مقابل توحد الموقف الغزل حول ولادة لدى ابن زيدون وكأنه راح يستكمل مسيرة متيمى الجاهلية أو عذريى العصر الأموى أو مسلك العباس بن الأحنف من شعراء الشرق الذين قرأ لهم الشاعر وردد من صور غزلياته ما التقطها منهم •

كما تظل مقدمة البحترى محصورة فى أربعة عشر بيتا يرصد فيها عدة خواطر تبدو متناثرة ، إذ لا يكاد يربطها نفسيا سوى ذلك الحس الغزلى الذى يطرحه فى كثير من مقدمات قصائده خاصة فى باب المدح ، وكأنه لم يفرغ لغزله فراغ ابن زيدون . ثمة فرق مؤكدة بين فراغ الشاعر لتجربة ما بعينها ، وبين توزعه بين عدد من التجارب يوزع بينها طاقته وصوره •

ومع اختلاف الموقف لا تخفى أوجه التشابه والالتقاء بين الشاعرين ابتداء من تلك الحاسة الموسيقية التى ترنم بها كل منهما ، إلى جانب أساليب الصياغة اللفظية والتصويرية انطلاقا من التماس كل منهما تلك السهولة وذلك الوضوح ، والميل إلى تجنب التعقيد والانصراف عن الغموض التصويرى ، فربما كانت رقة الموقف الغزلى دافعا من وراء تلك السهولة وذلك الوضوح • بل ربما انعكست رقة الموقف أيضا من خلال ذلك الحس الحضارى الذى يكاد ينتشر على الصورة ليغطيها دائما عند الشاعرين ، وإن كانت عند البحترى بدت موزعة بين المستويين الحضارى والبدوى فى أحيان قليلة ، والأمر مردود بالضرورة إلى طبيعة تكوين الشاعر ومصادر ثقافته من ناحية ، ثم إلى نبوغه فى ذلك الخيال الصوتى — بصفة خاصة — من ناحية أخرى •

لقد اندفع البحترى إلى حواره الغزلى من منطلق تجربة تمثلها

فحلق بها خياله فى عالم الشعر . ليجد الوزن والقافية الملائمين للموقف فنظم النونية بعيدا عن التعقيد والفلسفة من ناحية ، وبعيدا أيضا عن الإسفاف أو الرداءة أو الركاكة من الناحية المقابلة ..
فكان حواره فيها هادئا موحيا بتجربة غزلية اختار لها من الصور والمعانى ما يستطيع من خلاله إفراغها من خلال ما تراءى له فيها من ضروب الجمال وأنماط الفتنة ، وهى تعكس موقفه الخاص من التجربة كما تعكس موقفه من فن الشعر حين يوظف فى خدمة تلك التجربة التى يقدم بها للقصيدة مثبتا وجود الأنا قبل الآخر

ولا ينبغى أن ننسى الفارق الأساسى بين الشاعرين من حيث دوافع النظم لنونية كل منها . ذلك أن تلك الدوافع لابد أن تترك أثرا واضحا فى أوجه الاختلاف التى يمكن تبينها بينهما ، فإذا كان الأمر لدى البحترى بمثابة تصوير لمقدمة اعتاد على استهلال مدائحه بمثلها فهى إحدى التجارب المتمثلة التى يحكيها لاثبات الأنا فى مستهل مدحته ، فإن الموقف يختلف لدى ابن زيدون انطلاقا من تلك الحياة الوادعة التى عاشها قريبا من « ولادة » وكان يتمنى استمرارها ، ولكن الزمن وقف له بالمرصاد حتى عصف بآماله ، فاندفع فى نونيته يصور تلك العاصفة والحرارة التى سيطرت عليه ، تلك العاصفة التى عجز عن الثبات أمامها ثم أتبعها ذلك الحنين الذى ملأ عليه نفسه ، ممزوجا بذلك السخط المتكرر الذى راح يصبه على الفراق وعلى الزمان معا .

ومن هنا كان ابن زيدون فى حاجة إلى ذلك الوضوح التصويرى الذى أفاده من مقدمة البحترى . فكانت جودة نظمه وحسن أدائه راجعين إلى تجنب التعقيد والغموض ، أو إقحام ما لا يتسق مع طبيعة الموقف أو يتوافر مع جوهر انفعاله به ، فلهم يشأ الشاعر الحزين أن يقف طويلا عند تحليل معانى حبه أو حقيقته ، أو تبريره ، أو مغامرته فيه بقدر ما ادخر وقفته الطويلة لبيان آثار ذلك الهوى على نفسه الممزقة وتصوير مظاهره التى سيطرت عليه على نحو يتجاوز كثيرا ما صوره البحترى .

وبذا تبدو فتنة ابن زيدون بالبحترى كامنة وراء ظهور شخصيته بشكل بارز ومستقل عبر من خلاله عن حقيقة مشاعره من خلال معطيات تصويرية اختلفت فى طبيعتها النوعية عن مادة التصوير لدى البحترى حتى ليمكن بوضوح أن نلمس عند ابن زيدون أندلسيته المتحضرة ، كما نلمس عند البحترى بداوته وحضارته الشامية العراقية فى كثير من صوره بين منبجية إلى بغدادية إلى شامية ولكن الذى لا خلاف عليه ولا جدل حوله ما يمكن أن نسجله لكل من الشاعرين من روعة الموسيقى ، وكأن كلا منهما أراد أن يشعر فغنى ، أو بمعنى أدق ربما أعجب ابن زيدون بنغم البحترى وخياله الصوتى فكان أقرب إلى أذنه من أى صوت شعرى آخر •

كما يظل المعجم الغزلى جامعاً بينهما حول نقطة التقاء تضمنهما مع العذريين فى حديث العاذل واللوم والوجد والمعاناة والغريم والرقيب والهجر والقطيعة ، إلى ذكريات الأماكن بين زرود وكثب اللوى أو المنازل وعهدها ، إلى زمان الهوى بين الأيام والليالى ، إلى تغنى الشاعر باسم ظمياء ، وهو المعجم الذى اقتسمته أبيات البحترى فتناثر بينها ، وعلى نهجه يرد الموقف الغزلى عند ابن زيدون حين نحاله فى موقف الوسيط بين البحترى وبين شوقى •

(٢)

ويأتى شوقى ليمثل حلقة أخرى من حلقات الإعجاب بالقديم وإحياء ما تأثر به منه ، فاستوقفه فن ابن زيدون فى النونية ، وربما كان يحس قربه النفسى منه ، بحكم النفى الذى فرض عليه فى أسبانيا ، فكان حنينه إلى وطنه دافعا لبحثه الدائب عن تجارب مماثلة وجد لها نظائر عند البحترى فى سينيته فى إيوان كسرى ، ثم وجد النظير الآخر فى أندلسيته النونية فجاءت القصيدة من نفس البحر والقافية والروى وحركته ، وهو أمر يكاد يجمع بين الشعراء الثلاثة (البحترى وابن زيدون وشوقى) ، اتبقى معايشة

الموقف ، وطبيعة التجربة ، ونتائج ضغوطها النفسية على الشاعر بمثابة سمة مشتركة تقرب بين شوقي وابن زيدون بصورة أوضح مما رأيناه بين ابن زيدون والبحتري • فقد اشترك شوقي مع ابن زيدون في طبيعة المعاناة ، إزاء مصائب الزمن ، بما فرضه على كل منهما من نفي وتشرد وغربة ، ليقع كل منهما في تجربة حب عميق ، وحنين جارف يملأ كيانه ليواجه بعد ذلك بفجيعة البين فيمن يحب •

فقد أحب ابن زيدون ولادة وأحب شوقي مصر ، ولا غرابة في موقفه إذا ضخمناه ووسعنا دائرته ، فقد كان إليها أكثر شوقا وحنينا وحبا ضخمه في نفسه إحساسه بالاغتراب عن وطنه •

من منطلق هذا الحب وما صحبه من حرمان وغربة وحنين صدح كل من الشاعرين من بلاد الأندلس ساخطا على الزمن مجسدا سخطه في فكرة الفراق ، وبدا المجال واسعا أمام شوقي ليخاطب سلفه (ابن زيدون)، حيث رأى فيه ذلك الطائر الغريب الذي حكم عليه قهرا بفراق إلفه ، فخاطبه وتحاور معه في مقدمة نونيته ، وكأنما أعياه البحث عن رفيق آخر أو صديق يمكن أن يقنعه ويقتنع به ، وأولى بذلك من عاش نفس التجربة ، ولذا لم يجد ضالته إلا عند ابن زيدون ، فراح يصور حنين الطائر في لوحة كاملة تعددت جزئياتها ، ورسم فيها مشهدا لما عاناه جسمه من الجراح ، وما عانته روحه من ألم الهوى : ليعكس كل هذا من خلال آلامه وجراحه العميقة في قوله :

لم تأل ماءك تحنانا ولا ظمأ
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا
تجر من فنن ساقا إلى فنن
وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم
فمن لروحك بالنطس المداوينا

ومن البحث عن وجه الشبه بين الموقفين من هذه الزاوية . ومن الخطاب الذى يستعين فيه شوقى بسلفه . ينتقل إلى مرحلة ما بعد الأندماج الكامل بينهما ، حين يصف سحر الأفق . وشرى أهله الراحلين ، وقد راح يبالغ بدموع الفراق فى تلك الصياغة الثنائية الطريفة على ما فيها من توحد بينهما :

آها لنـــا نازحى أيك بأندلس
وإن حللنـــا رفيقـــاً من روابينا

رسم وقفنا على رسم الوفاء له
نجيش بالدمع والإجلال يثنينـــا

لفتيـــة لا تنال الأرض أدمعهم
ولا مفارقهـــم إلا مصلينـــــا

وإن كان هذا التوحد بين الشاعرين لا يستمر على طول القصيدة ، ذلك أن محاولة شوقى التعزى والتأسى والاعتراف بفضل الأندلس شىء ، ومعاودة حنينه الجارف إلى مصر شىء آخر مختلف تماما ، فمازالت صورة مصر شاخصة أمام عينيه ، فيصور حنينه إليها مهما طال بعده عنها بسبب أعدائه ونفيه :

لئن مصر وإن أغضت على مقة
عين من الخلد بالكافور تسقينا

وهو حنين نشر عليه أجنحته ليله ونهاره ، فراح ينشر سخطه على الزمن فكان مشجب الحزن الذى يفزع إليه كلما تضاعف حجم الكارثة كما صنع فى افتتاحية السينية . ثم يقول :

ناب الحنين إليكم فى خواطرنا
عن الدلال عليكم فى أمانينـــا

يبـــدو النهـــار فيخفيه تجلـدنا
للشـــامتين ويأســـوه تأســـينا

وكأنه لا يريد الاستسلام لهذا الواقع الحزين فإذا ما استطاع مقاومته أو حتى التماسك والتجلد أمامه فهذا عمل جليل ، يصوره حين يكسر حاجز هـذا الزمن ويستشرق آفاق الماضى البعيد لينفذ منه إلى أيام الصبا والشباب بين الأهل في مصر ، وقد تراءت له صورة النيل والهرم ورمال مصر :

لو استطعنا لخضنا الجو صاعقة
والبر نارا وغى البحر غسلينا
اذا حملنا لمصر أوله شجنا
لم ندر أى هوى الأمين شاجينا

فهو يصور كما من الحنين حار فى توزيعه بين أميه : مصر ووالدته بحلوان وإزاء كلتيهما يحمل هـذا الحب الذى كان يمزق ضلوعه ، ومن ثم فهو مستعد لركوب كل الأهوال أملا فى تجاوز هـذا الفراق جوا أو برا أو بحراً .

ووقوفا عند تفاصيل الشبه بين الشاعرين تبدو علامات واضحة تسيطر على معانى بعض الأبيات منذ تصوير الحنين عند شوقى فى قوله :

إذا الزمان بنا غيناء زاهية
ترف أوقاتنا فيها رياحينا

الوصل صافية والعيش ناغية
والسعد حاشية والدهر ما شينا

فهو يستغل ما يسميه البديعيون « حسن النسق » فى عرض لوحة الماضى بتلك الكثافة التى يفرضها عليه حنينه إليه ، وفيها أفاد من ابن زيدون التى عرضها فى تلك المناجاة :

نكاد حين تناجيكم ضمائنا
يقضى علينا الأسى لولا تأسينا

يامن نغار عليهم من ضمائرنا
ومن مصون هواهم فى تناجينا

ليسق عهدكم عهد السرور فما
كنتم لأرواحنا إلا رياحينا

إذ جانب العيش طلق من تألفنا
ومورد اللهو صاف من تصافينا

ويبدو أن ما فى الموقف من حس رومانسى حالم قد سيطر على الشاعر بنفس الدرجة ، فكانت مظاهر الطبيعة أداة طيعة لكل منهما ليسقط من خلالها مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته ، إن لم يكن فى الحقيقة فعلى سبيل التغنى بالتمنى . فلم يكن شوقى بعيدا عن ابن زيدون فى خطابه الطريف للبرق :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا
بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا

كزفرة فى سماء الليل حائرة
مما نردد فيه حين يضوينا

فهل بعد عن ابن زيدون فى زفرته الحائرة التى وجه من خلالها نفس الخطاب :

ياسارى البرق غاد القصر واسق به
من كان صرف الهوى والود يسقينا

واسأل هنالك هل عنى تذكرنا
إلفا تذكره أمسى يعنينا

ما أظنه إلا يلتقى معه فى بعد التجربة لقاءه فى أسلوب عرضها وطبيعة تصويره لها .

ولم يكن لجوء كل من الشاعرين إلى التعامل مع بقية صور الطبيعة إلا من منطلق الحاجة إليها ، وإعجاب اللاحق بالسابق واتفاقهما حول التفاعل مع معطيات الصورة ، فمن قول ابن زيدون :

ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا
من لو على البعد حيا كان يحيينا

يفصل شوقى فى الصورة ، وتتعدد جزئياتها لديه ، مع تعدد درجات الحوار وكأنما التقط من سلفه طبيعة الخطاب على التمنى ليفصل فيه ويطيل اتساقا مع اندفاغ التجربة حتى تحولت من منطلق جزئى محدود إلى تلك الصورة التى تعددت جزئياتها :

ويا معطرة الوادى سرت سحرا
فطاب كل طروح من مرامينا
ذكية الذيل لو خلنا غلالتها
قميص يوسف لم نحسب مغالينا
جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا
بالورد كتبا وبالريا عناوينا
فلو جزيناك بالأرواح غالية
عن طيب مسراك لم تنهض جوازينا
هل من ذيولك مسكى نحمله
غرائب الشوق وشيا من أمالينا

وعلى بساط الأمنيات يدور حوار الشاعرين حول مظاهر الطبيعة وصورها ، وتمتد المواقف النفسية ، وتتعدد وتتشابه ، وتكاد مسحة الحزن والألم تفوق ما عداها فى صوت الشاعرين كليهما ، فعند الأول :

لا غرو فى أن تركنا الحزن حين نهت
عنه النهى وتركنا الصبر ناسينا
إنا قرانا الأسى يوم النوى سورا
مكتوبة وأخذنا الصبر تلقينا

وعند الثانى فى تصوير وقع الكارثة ، وهول الخطب تبرز دمعة انسجاع منهمرة ساقطة :

جئنا إلى الصبر ندعوه كعادتنا
في النائبات فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولا جلد
حتى أتتنا نوائم من صياصينا

وهل كانت دائرة السخط كلها ، وما صحبها من الام الفراق والبين وعذاب البعد ، ورهبة الحنين إلا نتاجا طبيعيا لضربة قاضية من الزمن لم تستطع الارادة العاجزة للشاعر أمامها إلا استسلاما وانهزاما وانسحابا يتسق مع ضآلة حجمها بالقياس إلى الزمن ، وهو ما أكملته صورة ابن زيدون حين وزع الخطب بين الليالى والدهر وبينه ضحية لهما معا :

ولم ندع لليالى صافيا فدعت
بأن نغص فقال الدهر : امينا

ولعل أوجه التقارب التى رأيناها فنيا بين الشاعرين ترتد فى جوانب منها ــ وهى جوانب أساسية وهامة ــ إلى طبيعة الدافع النفسى من وراء النظم من خلال مواقف متشابهة ، وقد بدا الموقف عند البحترى مختلفا عنه لدى كل منهما ، فهو ــ أى البحترى ــ يعيش آمنا فى بلاط الخلافة ، هادئا فى نظم قصيدته النونية متخذا من هواه وسيلة لتبداية الفنية فحسب ، أما ابن زيدون فقد فر من السجن ورحل إلى اشبيلية للمرة الأولى فبدا قلقا مضطربا غير آمن ، سنة ٤٣٣ هـ ، وراح بذلك يعبر عن تجربة صادقة طبعت على وجدانه صور الكآبة واستلهتها مشاعره بعد أن حطمت صاحبته قلبه . فلم يستطع إلا أن يستمر فى ارتباطه بها ، ولم يبق له من وسيلة للتأسى والتعزى عن هواها إلا كلمته الحزينة ولحنه الكئيب لعلهما يستوعبان شيئا من لوعته ويأسه .

ولذلك بدت نونية ابن زيدون صرخة إنسانية صادقة في عالم الغزل اليائس ، حملها كثيرا من مشاعره وانفعالاته ، وطرح فيهـا صورا وتقارير من تباريح الهوى من ناحية وآلام الفراق والبعد من ناحية أخرى ، وربما ساعده ذلك الوزن وتلك الموسيقى الحزينة النشجيه على سكب ماكمن في نفسه من حنين وشكوى معا • ولعل ما في نونيه ابن زيدون من صدق وقدرة على الإبداع هو ما جعلها موضعا يلفت نظر الشعراء إليها من بعده ، فلم يتورع بعضهم من معارضتها ، فعارضها قبل أمير الشـعراء صفى الدين الحلى ، ثم جاء عليها أمير الشـعراء ليصوغ من وحيها أندلسـيته المشهورة •

ويلتقى شوقى مع ابن زيدون في عدة نقاط جوهرية تسود القصيدتين بما يكفى لاستكمال صورة المعارضة الشعرية التى وضع شـوقى فيها نونية سـلفه بين يديه ، وتتبع معاجمها المختلفة على التسويات اللفظية والتصويرية على نحو ما يمكن رصده فى :

١ ـ ذلك المعجم اللفظى الذى يظهر محوره التكرارى أساساً لتلك المعارضة فى تناول لوحة الفراق فى النصين من خلال ألفاظ : البين ، النـوى ، الفراق ، النازح ، الشـوق ، الظمأ ، الوفاء ، الدمع ، العناء ، الأسى ، البكاء ليرسم منها كلا الشاعرين لوحة الفراق التى عكست صورة الواقع الذى يعيشـه وبدا عاجزا عن تجاوزه أو الانفصال عنه ، أو حتى الجدل معه إلا أن يظل أمامه متخاذلا مستسلما عبر دلالات هـذه الألفاظ ، والتى يرد فى مقابلها بقية حوار لفظى أيضا تنشطه لوحة الذكريات والتمنى ، وكأنها الوسـيلة الوحيدة لتعزى الشـاعر عن آلام واقعه ، فإذا بمعطيات هـذه اللوحة تبدو قاسـماً آخر مشتركا بينهما فهى عند ابن زيدون واردة فى : الليالى البيض ، مربع اللهو ، صرف الود والهوى ، جنة الخلد على التشبيه ، الخمر والغناء ، مناجاة الضمائر •

وقس على ذلك عند شـوقى : البعد ، ليل الهوى ، أربع الأنس ، مصون الهوى ، عين الخلد ، خمر بابل ، غيرة الضمائر والتناجى •

بل تمتد هـذه العدوى اللفظية بين الشاعرين إلى حد الظهور فى صيغ التمنى ولغة الخطاب ، فقد سبق ابن زيدون إلى الاستعانة بقوى الطبيعة التى رأى أن يركن إليها ، أو يستمد منها عونا على آلام تجربته فراح ينادى من هـذا المنطلق : يا سـارى البرق .. يانسيم الصبا ، ليترنم على إثره شـوقى بنفس النداء مضيفا إليه صيغة الدعاء التى تحمل نفس البعد النفسى حين يقول : ياسارى البرق .. ياممطرة الوادى .. سقيا لعهد ... فإذا جئت إلى لوحة الغزل وجدتها موزعة على هـذا المستوى اللفظى بين صورة الحاسد والكاشح ، الشوق ، البكاء ، اللقاء ، بذل الصلة ، الصبابة ، اللطيف مما يدخل بالشاعرين معا إلى عالم الغزل العفيف الذى يغلفه الهجر والفراق وبما يتناسب مع واقع تجربة البين لدى كل منهما على المستويين الواقعى والنفسى معا . وعلى نسقها ترد لوحة الوفاء التى صورها ابن زيدون بدا لا مفر منه (لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم) فهى مفروضة عليه مرغما يعجز عن الخلاص منه ، وكذا كان شوقى والخطب لديه أعظام فى حنين المواطنة حين ترنم باكيا :

رسم وقفنا على رسم الوفاء له

نجيش بالدمع والإجـلال يثنينا

وإذا به يتوقف عند منطق ابن زيدون تحديدا فى ربط الدمع بهـذا الوفاء :

أبكى وفاء وإن لم تبذلى صلة

فالطيف يقنعنـا والذكر يكفينـا

وحتى فى أقل الصور انتشـاراً فى القصيدة يمكن تلمس هـذا اللقاء ، فإذا ما مال ابن زيدون إلى حديث خمرى سريع علّه يتخلص قليلا من ضيق واقعه أو ينسى بعضا من آلامه فيعمد إلى تصوير : الخمـر ، الكؤوس ، الأوتار والغنـاء ، ويصف الخمر بالمشعشعة والشـمول ، نجد الموقف مكررا لدى شـوقى فى : خمر بابل ودارين ، وما استكمل به المشهد من الورد والنسرين .

فإن تجاوزنا باب اللفظ إلى تراكيب الصورة بدت موزعة بين أبسط درجات السلم التصويري وظهر التقارب أيضا بين الشاعرين ، وإن ظلت ملكة الخيال هنا — وهـذا طبيعي — مقياساً دقيقا للفروق الفردية بينهما ، فإذا ما وجدت تشبيها واحدا لدى ابن زيدون :

ربيب ملك كان الله أنشـأه
مسـكا وقدر إنشـاء الورى طينا

تراءت لك التشبيهات عند شـوقي على درجة من التعدد الذي لا يصل إلى درجة الكثافة التصويرية فحسب ، ولكنه يظل واردا كمعلم تصويري : كزفرة في سماء الليل حائرة ، كما نزل الطل الرياحين ، كالخمر من بابل ، كأم موسى على اسـم الله تكلفنا ، ومصر كالهرم ذي الإحسان ، والنيل يقبل كالدنيا ، تلون كالحرباء شانينا ، والعرش كأكناف الربى ، كأن أهرام مصر حائط ... ، كأنها ورمالا حولها ... ، كأنها تحت لألاء الضحى ذهبا ... وإلى جانب هـذه الألوان التشبيهة يتناثر المعجم التصـويري موزعا بين الشاعرين في أطر تجسـيدية وتشخيصية تزدحم بها الأبيات نسبيا عند ابن زيدون وتزداد كثافة لدى شـوقي ، فإذا بلوحة الدهر تقترن عند ابن زيدون بالبكـاء والحزن ، وإذا الزمان يبكينا (مع تغـاير المصطلح بين الدهر مرة والزمان أخرى) وإذا الأيام سود ، وهي لدى شوقي أيضا واردة في مشهد الزمان في الماضي ، والدهر ماشينا ، والأيام والليالي .

وعلى غرار صورة الدهر تتعدد معطيات الصورة وتتشابه دلالتها النفسية بينهما إذا ما تأملنا لدى ابن زيدون منطق التجسيد والتشخيص في (سقيا صرف الهوى والود ، ولسان الصبح ، والدهر يقضي مساعفة ، ونسيم الصبا يبلغ التحية ، والأسى يقرأ سورا ، والصبر يلقن تلقينا ، والهوى يروي ويظمى ، والطيف يقنع ، والحزن يلبس ويبلي ، والجوانح تبتل شوقا ، والضمائر تناجي) .

وهو ما يتراءى لنا أكثر كثافة ربما لكثرة عدد الأبيات لدى شوقى وكأن النسبة بين التقرير والتصوير تخلل متقاربة بينهما على نحو ما استغرقه من صور بدت أكثر اتساعا وتعدداً للجزئيات من نائح الطلح ، وقص الجناح ، والأيك ، والسامر ، وريش الفراق ، وسكين البين ، إلى ما تلا تلك اللوحة من صور متفرقة فإذا بالصبر يدعى ويرخص ، والدجى يطوى ، والدواهى تقاسى ، والشمس تحتال والليل يقبل ، والمآرب تلعب ، والتمائم ترق والريحان يغادى ، والنجم يرى ويرعى ، والليل يشهد ، والشمس فى ملاءة الضحى تغازل النيل ، والنوى ترمى بالسهم وتطعن بالسيف ، والروابى رفيقة ، والثناء يسقى ، والدموع تنثر وتنظم ، والأمانى تأنس ، والديباجى تهتف ، والزهرة حائرة ، والورد كتب ، والربا عناوين ، والشوق وشى ، الوصل صافية ، العيش ناغية ، والسعد حاشية ، الدهر يمشى ويخضع ، والليالى تدعو والدهر يؤمن على دعائها .. إلخ .

وعلى مستوى تضمين المادة الشعرية نجد اللقاء يتم بين الشاعرين أيضا حول اختيار بعض من المعانى الدينية لتبرز بين ثنايا الأبيات منذ تعرض ابن زيدون لقصة بداية الخليقة من الطين إلى حديثه عن جنة الخلد ، والكوثر العذب ، الزقوم والغسلين ، وموقف الحشر ، وقراءة السور ، وهو ما يتردد لدى شوقى فأحاله إلى ميل واضح للقصص القرآنى الذى مال إلى الاشارة منه إلى قصة بلقيس ملكة سبأ وعلاقة ذلك بتأليه الشمس على النيل تصويرا ، ثم ميله إلى قصة أم موسى وربطها أيضا بالنيل والتابوت . والاستعانة أيضا بالتشبيه بقميص يوسف عليه السلام ، وكذا حديثه عن الحشر كعنصر من عناصر حسه الغيبى .

وبذا تتعدد ألوان التشابه بين الشاعرين سواء فى تناول المادة التصويرية أو حتى فى أسلوب معالجتها وعرضها ، وكذا فى وظيفتها على المستويين النفسى والفنى .

وعلى قدر صلة نونية ابن زيدون بصاحبها ، وما استطاع من خلاله أن يوسع دائرة التجربة لتصبح أكثر إنسانية وعمومية ، استطاع شوقى أن يكتسب منها ذلك اللون الذاتى الصادق بما فيه من الأنين والشوق والتحيب واللهفة إلى وطنه الأم وإلى أمه أيضا بحلوان مما توج به قصيدته فى أبيات الختام :

كنز بحلوان عند الله نطلبه
خير الودائع من خير المؤدينا

إذا حملنا لمصر أو له شجنا
لم ندر هوى أى الأمين شاجينا

ثم لا يخفى ما يجمع بين القصيدتين من ذلك الحس النفسى المتشابه فما يربط بين جزئيات كل منهما بوجه عام فلا يكاد يفلت بيت من أداء معنى ، أو إضافة صورة أو تقرير يتصل بشكل ما بتجربة كل من الشاعرين .. صحيح أن الصور تطرح زمانيا بين الماضى والحاضر ، ولكن الربط النفسى يكسر حواجز الزمن من خلال ذلك الكيان الشعرى المتماسك بين وحدات القصيدة . فلم تكن ذكريات الماضى وآلامه إلا صورة حية أمام عين الشاعر يستطلعها ، ليقارنها بواقعه الأليم ، وفى الحالتين لا يتوانى عن الافراط فى تصوير الزمن الذى قهره وهز كيانه وانتصر على إرادته وحطمها .

ومع الجمال الذى قد نتبينه فى عرض الصورة يبدو الوضوح عنصرا هاما فى الصياغة والسبك ، وتبدو روح الولاء والانتماء مسيطرة على كل من الشاعرين فى ذلك الحنين إلى ماضى الفن ، ليستقى منه ويفيد منه ، وهذا من طبيعة الأشياء فليس للحاضر كيان مستقل يمكن أن يفصله تماما عن جذوره أو أصوله فى الماضى البعيد بدليل ما عرضنا له من مادة شعرية وقف عندها ابن زيدون من نونية البحترى ليستوحى منها اللوم فى الهوى ، العذر وعدمه ،

وسخط اللائم ، وحزن القلب المتيم ، وجرم الأيام والليالى وذم العهد والدهر ، وتحية الطيف ، ومعاناة الوجد • ومن هنا غرد كل من الشاعرين بلحنه العذب من خلال صور سبقه إليه الأسلاف ، فجاء ذلك التشابه في الشكل العام لكل من القصيدتين بوحى كمون التراث فى نفسه واستلهامه إياه دون الخضوع الكامل له أو الرضا باستعباده لأى منهما ، وإلا فقدنا ما تعرفنا عليه من واقعية أمينة بدت واضحة فى تجربة كل منهما على لغة التميز بينهما ، ثم بين كل منهما وبين البحترى فى نونيته • ثم يبقى مؤكدا أن كلا منهما قد أبرز ركاما ثقافيا واضحا فى قصيدته . يكفى للكشف عن حرصه على تصفح دواوين الشعر القديم . حتى احتذى ما أعجبه منه ، واستعار ما وجده متسقا مع واقعه النفسى والحضارى بلا تردد ، وكيف يتردد وقد أحس أن هذا التراث ملك له ، يستطيع أن يتعامل معه ويفيد منه ويضيف إليه ويطوعه لخصوصية تجربته • ومن هنا لا يضير ابن زيدون شىء إذا ظهر عنده ذلك التشابه بين قوله « وإن كان يروينا فيظمينا » وقول شعراء المشرق كما ورد عند بشار « يزيدك وجهها حسنا إذا ما زدته نظرا » أو قول ابن الرومى :

ريق إذا ما زدت من شربه
ريا ثنى فى السرى ظمآنا
كالخمر أروى ما يكون الفتى
من شربها أعطش ما كانا

فهو يعرض نظرية التوالد التى ترنم بها شعراء المشرق وقد بدا قريبا منهم فى حسه الحضارى ، شديد الميل إلى ثقافتهم حتى فى أدق معانيها •

وهو ما يتردد له نظير فى طرح صورته « سران فى خاطر الظلماء » بما يذكرنا بالصورة التى رسمها النواسى فى قوله الخمرى وقد صور البعد الزمنى لرحلة عصابة المجان :

وليل جلباب علينا وحولنا
فما إن ترى إنسا لديه ولاجنا
يصاحبنا إلا سماء نجومها
معلقة فيها إلى حيث وجهنا

أو قول المتنبى :

أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وأنثنى وبياض الصبح يغرى بى

فمثل هذه الصورة التى أفاد فيها ابن زيدون من شعراء المشرق لا تقل فى أهميتها وأدائها الفنى عما رسمه من صور مبتكرة احتضنت مشاعره ، وصورتها بشكل صادق ، فبدت دليل ذلك التواصل الفنى بين القديم والجديد ، كما بدت أصدق دليل على أن شاعر الأندلس حين يترنم لا يستطيع أن ينفصل عن شاعر المشرق الذى سبقه إلى الإحساس بالواقع الإنسانى للتجربة ، كما سبقه إلى التصوير الفنى لها من خلال أدوات حضارته وعصره وكأنه وضع فى جعبته كل شعراء الشرق إلى جانب نونية البحترى .

وكما عاش كل من الشاعرين تجربته بين ماض وحاضر ، فقد عاشها فنيا بين تراث سلفى وظرف حضارى جديد ، أخذ من كل منهما وزواج ليخرج بصيغة جديدة فيها تلك المزاوجة الهادئة بين المتناقضات ، إلى جانب القدرة على الابتكار والإبداع بما يكفى للدلالة على المواهب الفردية المتميزة .

ولم يقف التاريخ الأدبى وحده مصدرا من مصادر ذلك الإبداع ، إذ بدت كل فروع الثقافة عناصر تغذى فكر كل من الشاعرين ، وتفصح عن نفسها من خلال قصيدته ، فمن وحى آيات القرآن الكريم رأينا ذلك التأثر فى الحديث عن جنة الخلد ، وسدرتها ، والكوثر العذب وغيرها من صور يستمدها الشاعر من معين الدين الإسلامى الذى عد فرعا أساسيا من فروع ثقافة الشعراء العرب على اختلاف عصور

الأدب وامتداد حركته وتنوعها . وهو ما انصرف به شوقى إلى مؤثرات متنوعة من المادة القصصية القرآنية أيضا .

ويظل ملفتا النظر أن شعراءنا الثلاثة لم يتعاصروا ، فكل منهم كان مسئولا عن حقبة زمنية . استهلم وحى تراثه من خلالها . واستوعب تجربته تأثرا بها ، وصورها تأثيرا فيها ، الأمر الذى يختلف — بداهة — عن مسلك شعراء النقائض الذين كانت تربطهم المعاصرة والمواجهة الحقيقية التى قاموا بها فى أسواق البصرة أو الكوفة ، ومن هنا انتفت حاجة شعرائنا إلى الصيغ الجدلية أو الإقناعية ، أو روح السب واللعن وعرض المثالب أو صيغ الإقناع التى لجأ إليها شاعر النقيضة الأموية . ففى مقابل هذه الألوان بقيت أمام شعرائنا هذه المواقف الوجدانية الصادقة على ما فيها من هدوء ، أو حزن ويأس وكآبة إذ بدت دوافعهم إلى التظلم متقاربة فى طبيعتها النوعية إزاء العالم الغزلى . ولم يكن أى من شعرائنا فى حاجة إلى ما يصنعه شاعر النقيضة حيث يقف على كل جزئية صغيرة أو كبيرة مما يطرحه الشاعر الآخر سواء فى عرض المناقب أو المثالب ، وعلى هذا يبدو لكل شاعر موقفه الخاص ، وتمايزه وحريته فى التعبير دون التقيد بذلك النطاق الذى يتحكم فيه شاعر النقيضة الأولى . وعلى هذا تظل حرية كل من الشعراء الثلاثة فيصلا واردا فى تشخيص عمله الفنى ، الأمر الذى تستتمر معه التجربة واضحة الدلالة صادقتها .

إلى جانب ما يظل دالا على إعجاب اللاحق بالسلف حين يعيش موقفا يفرض عليه تلك المعارضة . فيجد فى أداة سلفه ما يساعده على إفراغ التجربة كما يريدها ويتمثلها .

وخلاصة القول أن الشاعر فى المعارضة الفنية بدا قادرا على طرح كثير من طاقاته الفنية بشكل يضبطه واقعه النفسى ، حين يفرض صوره بتلقائية واضحة تجعل صاحب التجربة أكثر تحررا وانطلاقا وتجعل التجربة بدورها أكثر إنسانية وعمقا .

(٢) السـينية

سـينية البحترى

١ صنت نفسى عما يدنس نفسى
وترفعت عن جـدا كل جبس

٢ وتماسكت حين زعزعنى الدهـ
ـر التماسـا منـه لتعسى ونكسى

٣ بلـغ من صـبابة العيش عنـدى
طففتهـا الأيام تطفيف بخـس

٤ وبعيـد ما بـين وارد رفـه
علـل شربه ووارد خمـس

٥ وكأن الزمان أصبح محمـو
لا هواه مع الأخس الأخـس

٦ واشترائى « العراق » خطـة غبن
بعـد بيعى « الشآم » بيعة وكس

٧ لا ترزنى مزاولا لاختبـارى
بعـد هذى البلوى فتنكر مسى

٨ وقديمـا عهـدتنى ذا هنـات
آبيـات على الدنيـات شمس

٩ ولقـد رابنى نبـو ابن عمـى
بعـد لين من جانبيـه وأنس

١٠ وإذا ما جفيت كنت جديـرا
أن أرى غير مصبح حيث أمسى

١١ حضرت رحلى الهمـوم فوجهـ
ـت إلى « أبيض المدائن » عنسـى

١٢ أتسـلى عن الحظوظ وآسى
لمحـل من « آل ساسان » درس

١٣ أذكرتينهم الخطوب التوالى
ولقد تذكر الخطوب وتنسى

١٤ وهم خافضون فى ظل عال
مشرف يحسر العيون ويخسى

١٥ مغلق بابه على « جبل القبـ
ق إلى داراتى « خلاط » و « مكس »

١٦ حلل لم تكن كأطلال « سعدى »
فى قفار من البسابس ملس

١٧ ومساع لولا المحاباة منى
لم تطقها مسعاة « عنس و عبس »

١٨ نقل الدهر عهدهن عن الجـ
دة حتى رجعن أنضاء لبس

١٩ فكأن « الجرماز » من عدم الأنـ
س وإخلاله بنية رمس

٢٠ لو تراه علمت أن الليالى
جعلت فيه مأتما بعد عرس

٢١ وهو ينبيك عن عجائب قوم
لا يشاب البيان فيهم بلبس

٢٢ وإذا ما رأيت صورة « أنطاكـ
ية » ارتعت بين « روم » و « فرس »

٢٣ والمنايا مواثل و « أنو شروا
ن » يزجى الصفوف تحت الدرفس

٢٤ وعراك الرجال بين يديه
فى خفوت منهم واغماض جرس

٢٥ من مشيح يهوى بعامل رمح
ومليح من السنان بترس

٢٦ تصف العين أنهم جد أحيا
ء لهم بينهم إشارة خرس

٢٧ يغتلى فيهم ارتيابى حتى
تتقراهم يداى بلمس

٢٨ قد سقانى ولم يصرد « أبو الغو
ث » على العسكرين شربة خلس

٢٩ من مدام تظنها هى نجم
ضوأ الليل أو مجاجة شمس

٣٠ وتراها إذا أجدت سرورا
وارتياحا للشارب المتحسى

٣١ أفرغت فى الزجاج من كل قلب
فهى محبوبة إلى كل نفس

٣٢ وتوهمت أن كسرى « أبرويـ
ز » « معاطى » و « البلهبذ » أنسى

٣٣ حلم مطبق على الشك عينى
أم أمان غيرن ظنى وحدسى ؟ !

٣٤ وكأن الإيوان من عجب الصنـ
ـعة جوب فى جنب أرعن جلس

٣٥ يتظنى من الكآبة إذ يبـ
ـدو لعينى مصبح أو ممسى

٣٦ مزعجا بالفراق عن أنس إلف
عز أو مرهقا بتطليق عرس

٣٧ عكست حظه الليالى وبات الـ
ـمشترى فيه وهو كوكب نحس

٣٨ فهو يبدى تجلدا وعليه
كلكل من كلاكل الدهر مرسى

٣٩ مشمخر تعلو له شرفات
رفعت فى رءوس « رضوى وقدس »

٤٠ ليس يدرى أصنع إنس لجن
سكنوه أم صنع جن لإنس

٤١ غير انى اراه يشـــهد ان أم
يك بانيه فى الملوك بنفس

٤٢ فكـانى أرى المراتب والقــو
م إذا ما بلغت آخـر حسـى

٤٣ وكأن الوفود ضاحين حسـرى
من وقوف خلف الزحام وخنس

٤٤ وكأن القيـان وسـط المقاصـير
ر يرجعن بين حـو ولعـس

٤٦ وكأن اللقـاء أول من امـس
ووشـك الفراق أول أمـس

٤٥ وكأن الذى يريد اتباعـا
طامع فى لحوقهم صبح خمس

٤٧ عمرت للسرور دهـرا فصـارت
للتعـزى رباعهـم والتاسـى

٤٨ فلهـا أن أعينهـا بدمـوع
موقفـات على الصبابه حبس

٤٩ ذاك عندى وليست الدار دارى
باقتراب منهـا ولا الجنس جنسى

٥٠ غير نعمى لأهلهـا عند اهلـى
غرسـوا من زكائها خير غرس

٥١ أيدوا ملكنـا وشـدوا قـواه
بكماة تحت السـنور حمس

٥٢ وأعانوا على كتـائب « أرياط »
بطعـن على النحـور ودعس

٥٣ وأرانى من بعد أكلف بالأشرا
ف طـرا من كل سـنخ وأس

ومن سينية شوقي

١ اختلاف النهار والليل ينسي
اذكرا لي الصبا وأيام أنسي
٢ وصفا لي ملاوة من شباب
صورت من تصورات ومس
٣ عصفت كالصبا اللعوب ومرت
سنة حلوة ولذة خلس
٤ وسلا مصر هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسي
٥ كلما مرت الليالي عليه
رق والعهد في الليالي تقسي
٦ مستطار إذا البواخر رنت
أول الليل أو عوت بعد جرس
٧ راهب في الضلوع للسفن فطن
كلما ثرن شاعهن بنقس
٨ يا ابنة اليم ما أبوك بخيل
ماله مولعا بمنع وحبس
٩ أحرام على بلابله الدو
ح حلال للطير من كل جنس ؟
١٠ كل دار أحق بالأهل إلا
في خبيث من المذاهب رجس
١١ نفسي مرجل وقلبي شراع
بهما في الدموع سيري وأرسي
١٢ واجعلي وجهك (الفنار) ومجرا
ك يد (الثغر) بين (رمل) (مكس)
١٣ وطني لو شغلت بالخلد عنه
نازعتني إليه في الخلد نفسي

١٤ شهد الله لم يغب عن جفونى
نسخصه ساعه ولم يخل حسى

١٥ وكأنى أرى الجزيرة أيكا
نغمت طيره بأرخم جرس

١٦ لا ترى فى ركابه غير مثن
بجميل وشاكر فضل عرس

١٧ فلك يكسف الشموس نهارا
ويسوم البدور ليلة وكس

١٨ ومواقيت للأمور إذا ما
بلغتها الأمور صارت لعكس

١٩ دول كالرجال مرتهنات
بقيام من الجدود وتعس

٢٠ وليال من كل ذات سوار
لطمت كل رب (روم) (وفرس)

٢١ سددت بالهلال قوسا وسلت
خنجرا ينفذان من كل ترس

٢٢ حكمت فى القرون (خوفو) و (دارا)
وعفت (وائلا) وألوت (بعبس)

٢٣ وعظ (البحترى) إيوان (كسرى)
وشفتنى القصور من (عبد شمس)

٢٤ قرية لا تعد فى الأرض كانت
تمسك الأرض أن تميد وترسى

٢٥ غشيت ساحل المحيط وغطت
لجة الروم من شراع وقلس

٢٦ ركب الدهر خاطرى فى ثراها
فأتى ذلك الحمى بعد حدس

٢٧ فتجلت لى القصور ومن فيـ
ـها من العز فى منازل قعس

٢٨ وكأنى بلغت للعلم بيتا :
فيه مال العقول من كل درس

٢٩ قدسا فى البلاد شرقا وغربا
حجة القوم من فقيه وقس

٣٠ سنة من كرى وطيف أمان
وصحا القلب من ضلال وهجس

٣١ وإذا الدار ما بها من أنيس
وإذا القوم ما لهم من محس

٣٢ من (الحمراء) جللت بغبار الده
ر كالجرح بين برء ونكس

٣٣ كسنا البرق لو محا الضوء لحظا
لمحتها العيون من طول قبس

٣٤ مشت الحادثات فى غرف « الحم
راء » مشى النعى فى دار عرس

٣٥ لا ترى غير وافدين على التا
ريخ ساعين فى خشوع ونكس

٣٦ نقلوا الطرف فى نضارة آس
من نقوش وفى عصارة ورس

٣٧ وخطوط تكفلت للمعانى
ولألفاظها بأزين لبس

٣٨ وترى مجلس السباع خلاء
مقفر القاع من ظباء وخنس

٣٩ آخر العهد بالجزيرة كانت
بعد عرك من الزمان وضرس

٤٠ فتراها ، تقول : راية جيش
باد بالأمس بين أسر وحس

٤١ ومفاتيحها مقاليد ملك
باعها الوارث المضيع ببخس

٤٢ خرج القوم في كتائب صم
عن حفاظ كموكب الدفن خرس

٤٣ ركبوا بالبحار نعشا وكانت
تحت آبائهم هي العرش أمس

٤٤ رب بان لهادم وجموع
لمشت ومحسن لمخس

٤٥ إمره الناس همة لا تأتى
لجبان ولا تسنى لجبس

٤٦ وإذا ما أصاب بنيان قوم
وهي خلق فإنه وهي أس

٤٧ يا ديارا نزلت كالخلد ظلا
وجنى دانيا وسلسال انس

٤٨ محسنات الفصول لا ناجر فيـ
ـها بقيظ ولا جمادى بقرس

٤٩ كسيت أفرخي بظلك ريشا
وربا في رباك واشتد غرسي

٥٠ هم بنو مصر لا الجميل لديهم
بمضاع ولا الصنيع بمنسي

٥١ من لسان على ثنائك وقف
وجنان على ولائك حبس

٥٢ حسبهم هذه الطلول عظات
من جديد على الدهور ودرس

٥٣ وإذا فاتك التفات إلى الما
ضي فقد غاب عنك وجه التأسي

فمنذ بداية الحديث الذاتي بدأ شوقي سينيته بعرض إيمانه بحقيقة الدهر وقدرة الأيام على أن تنسى الإنسان كل شيء مع مرورها ، ولذلك راح يخاطب صاحبيه — على سبيل التقليد — طالبا منهما أن

يذكراه بما كان له فى ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو والأنس . الأمر الذى يكشف — منذ البداية — عن شدة حنين الشاعر إلى مصر ، وطنه الذى يشير إليه هنا حين يعرض لأيام أنسه وصباه . فبيت المطلع أقرب ما يكون إلى فن الحكمة فى شطره الأول ، حيث كاد الشاعر يستسلم للدهر ويسلم بقدرته على أن ينسى الإنسان كل شىء . واكتفى من واقعه بتصور ذكرياته الماضية التى جرته إلى عرض تلك الأمنية التى تمنى فيها ما طلبه من صاحبيه أن يصفا له فترة مشرقة مرت من شبابه سريعا ، وكأنها حلم أو هى من نسيج الخيال أو كانت ضربا من المس ، إذ بدت حافلة باللهو والمجون وطيش الشباب . ونظرا لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحس مرورها سريعا كرياح الصبا بما عرف من طيب رائحتها ، أو هى خلسة من نوم اقتنص من خلالها لذته التى سرعان ما انتهت حين فتح عينيه على آلام واقعه الكئيب .

وفى تدرج منطقى ينتقل شوقى إلى موضوعه الذى أثار أشجانه وجدد آلامه . فيطلب من صاحبيه أن يسألا مصر عما إذا كان قلبه قد سلاها ، أو أن الزمن قد هيأ له الدواء الذى يساعده على هذا السلو ، وكأنه يستدرك حين يسجل قدرة الزمن على تضميد الجراح وتخفيف آلام الأحزان . ومع هذا يسجل فشل الزمن فى إنهاء آلامه ، تأكيدا منه لفداحة الخطب وإحساسا بضخامة جرحه الذى تجسد فى آلام الفراق بعيدا عن مصر حيث نفى إلى الأندلس ، وذلك يرى جرحه مختلفا فى طبيعة تلك الجروح التى يمكن للزمن السيطرة عليها أو الإسهام فى شفائها . وهو يطرح تساؤله فى صيغة استنكارية « هل سلا القلب عنها ؟ » ويزداد الاستنكار حين يخصص الطلب بمصر بالذات . لزيادة ما هو بصدده من الاستنكار واستبعاد قدرته على شىء من هذا السلو .

ومن الاستنكار إلى التقرير يصور شوقى الليالى وهى تؤثر فى قلبه كلما مرت به فتزيد من حزنه وألمه ، ويرق قلبه من كثرة أشجانه

على عكس عادة الليالى مع غيره ، حيث تنسى الآخرين همومهم ، ولكن أنى له هـذا النسيان وهو بعيد عن وطنه مما أعجز الزمن عن مداواة جرحـه .

ومن هـذه الالام النفسية ينقل المشهد إلى تصوير واقعة السفر ذاتها عائدا بذلك إلى بيان أسـباب حزنه وألمه ، فيصور قلبه وقد كاد يطير من شـدة ما انتابه من قلق واضطراب حين وصل إلى مسامعه الإنذار بالرحيل متمثلا فى صوت البواخر التى شبهها الشاعر بالذئاب وقد راحت تعوى فتوقع فى نفسـه مشاعر الرهبة والجزع والخـوف فى وقت ظل فيه قلبه راهبا متيقظا فظننا منتبها للسفن خشية الرحيل دونه ، ولذلك حدث هـذا الاتحاد أو التزاوج الذى صوره بين دقات قلبه فى ارتباطها بحركة السفن وأصواتهـا ، كلما سمعها اشـتد قلقه وحزنه ، وازدادت ضربات قلبه من شـدة هـذا الفزع الممزوج بالشـوق إلى العـودة .

ومن هـذه المقدمات التى يرسمها ينتقل شوقى ليصور بخل اليم على الرغم مما هو معروف عنه من كرم وجود ، جعله مضرب الأمثال ، فراح يستنكر منه أن يبخل عليه حين يرفض إعادته إلى وطنه ، وكأن المياه قد نضبت ، فلم يعد البحر بحـرا ولا السفن سفنا بل كأنه ينتقم من الشاعر فيصر على استمرار حبسـه فى بلاد الأندلس بعيدا عن أهله ووطنه . وهنا تنطلق الحكمة العامة من خلال هـذا الصوت الساخط الذى يصبح مستنكرا كل ما يراه من وقائع سياسية هيـأت للأجنبى أن يعيش فى مصر على اختلاف الأجناس الذى ينتمى إليها ، فى نفس الوقت الذى حرم عليه ـ وهو أحد أبناء مصر ـ أن يستمتع بخيراتهـا أو حتى بالمعيش فيها .

وإذا يحاول شوقى فلسفة المواقف السياسية كلها من خلال تلك الحكمة العامة التى أتبع هـذا الحديث بها ، والتى رأى فيها كل وطن أحق بأهله ، وهو أمر تتقبله طبائع الحياة وترتضيه شرائع البشر ،

ومن هنا أيضا راح يستنكر أن يحدث غير هـــذا فيراه إثما مكروها يتنافى مع نواميس الحياة فقصد إلى التنفير منه •

ويتأرجح موقف الشاعر بين أمنياته وبين اليأس من تحقيق شىء منها ، ويقوده الأمر إلى مرحلة من اليأس والغموض إذ يرى السفينة كأنها ترفض أن تعود به إلى وطنه ، وهو يتحايل حين يهيىء لهـــا الوســـائل التى تيسر لها تلك العودة المرتقبة إلى مصر ، جاعلا من نفسه ـــ وقد اشتدت حرارته من الشوق ـــ مرجلا يمكن أن يدفعها إلى الســـير السريع • كما يقدم لها قلبه لعلها تتخذ منه شراعا يساعدها أيضا على تلك العودة ، بل يجعل دموعه كافية لأن تصبح بحرا تســـير فيه وترسى • ومن هـــذا الخيال صور شوقى استجابة السفينة ـــ كما تمناها ـــ حيث بدأت فى الإقلاع ، وهو يتمنى أن يكون إقلاعها إلى « الاسكندرية » بمعالمها المختلفة من شمالها إلى جنوبها ، وحين يزداد شوقه إلى « الإسكندرية » يكرر الحديث حولها مرارا فيذكرها مرة بالثغر ، وأخرى بالفنار ، وثالثة بتحديد مناطق « المكس » و« الرمل » وهى أماكن لها رصيدها فى نفس الشاعر الذى ربما وجـــد متعته فى ترديد اسمها فهى قطعة من وطنه الذى يفضله على أى شىء آخر فى عالمه مهما بدا عزيزا على نفســـه •

وبذا أتى شوقى على تصوير كل ما فى الموقف من حرارة وشوق فى ذكر وطنه تعلقا بهذا البيت المشهور الذى يصور فيه انشغاله به دون ســـواه ، ولو أن الجنة هيئت له لعاوده الشوق إلى وطنه مستبدلا إياه بتلك الجنان ـــ بل يزداد الموقف توكيدا حين يشهد الله على ما يقوله ويفيض فى تفصيل حنينه إليه ، إذ لا يزال جفنه شاخصا لا يكاد يبصر شـــيئا ســـوى وطنه وقد مثل أمامه مثولا قويا جعله يراه كل ساعة وقد ملأ عليه كل حواسه ومشاعره •

ومن اللوحة العامة التى رسمها شـــوقى وضمنها حكمته المشهورة استعان ببعض التفاصيل التى تخدم موقفه النفسى بما يحكيه من ذكريات

ماضيه وشـدة رغبته فى معاودة أيام الصبا ، إذ تذكر «الاسكندرية» برماها ومكسها وكلما تذكر « القاهرة » بجزيرتها هاجت أشجانه ، واشتدت لهفته إلى رؤية أغصانها وشدو طيورها .

كما يعاوده الحنين إلى نيل مصر الخالد فيجسـده خياله سيلا متدفقا فى واديه الأخضر ، وهو النبع الأول الذى يرتوى منها أبناؤه ارتواء الحياة على ضفافه ، ولذا يتمنى الشاعر لو عاد إليه فكان له حظ فى شربة منه . مما يدفعه إلى مزيد من التشخيص إذ يرى هـذا النيل ابنا لماء السماء منذ مصادره الأولى من جبال الحبشة ، إلى مجيئه جيشا عظيما ، أو موكبا ضخما لا تستطيع العين أن تطيل النظر إليه من شـدة ضخامته وعظمته .. هى صورة تسجل ضخامة النيل فى نفس شوقى ، وإحساسـه بعظمته من خلال حنينه إليه ، وله فى النونية أيضا ـ كما رأينا ـ حوار تصويرى حول ضخامة النيل ومكانته فى نفسـه وهو واحد من أبناء مصر الذين يقفون دائما أمامه معترفين بدوره فى حياتهم . وشاكرين جميله الذى يظهر عندهم فى غرسـهم وزرعهـم .

ويجره الحنين من خلال عرض مشاهد المـاضى كما سيطرت على خياله وذاكرته إلى معاودة شكوى الأيام والزمن . بعد أن أبعد عن وطنه ، وكأنه يسـتمد من أفلاك النحس هـذا التشاؤم الذى جنى عليه ، فأدى إلى نفيه ، وهو أمر لا يراه غريبا إذا ربطه بقدرة هـذه الأفلاك على أن يكون نذر شؤم للشمس والقمر والكونيات ، فلا غرو أن تجلب له هو الآخر ذلك النحس ، بل تنسحب رؤيته التشاؤمية على الطبيعة كلها من حوله فيراها من منظور تحكمه الكآبة التى تحول دون تحقيق رغباته أو أهوائه ، وكأن الزمن يقف له بالمرصاد حين يأتى دائما بعكس ما يتمناه .

وهو يحاول التخفيف على نفسـه حينا من منطلق رؤيته العامة

لهذا العالم الذى يصبح رهينة الحظ على مستوى الدول والرجال فما بالك بضعف الفرد الواحد أمامه .

وفى إطار خياله السابح فى ذلك الماضى البعيد يرى ديار ملوك قرطبه عامرة بأهلها ، وقد انتشر فيها من ضروب الثراء الفكرى ما أتى عليه الزمن فتضاءل ودرس ، وإن بقيت منه معالم تحكى قصة تلك السياسة العمرانية الراقية التى تمثلت فى بناء القصور .. وإن كانت تلك القصور بدورها قد استجابت للزمن ، فقد عفت آثارها وامحت ، وتحولت إلى تراث بال لا يتجاوز أن يوظف نفسه فى الشهادة لصانعيه بالعظمة والمجد .

ويلح عليه هنا مشهد العظمة الذى عاشته مدينة قرطبة عبر ذلك الماضى البعيد حيث جذبت أنظار العالم إليها ، واتجه إليها الفقهاء والقساوسة ، وأصبحت أهلا لكل الحضارات وموئلا للعلماء ، شرقيها وغربيها ، كما صارت قلعة للعمران والفكر الراسخ لولا سطوة الزمن عليها .

وحين أحس شوقى آلام واقعه بدا يصور المفارقة بين حقيقة ما يراه وما يتراءى له فى إطار التاريخ فتبين أن ما عرضه من عظمة قرطبة لم يصدر عنه إلا فى غفوة أو شك من خلالها أن ينام ، وعندها تخيل كل معالم تلك العظمة كما صورها ، وهى أمنية كان يرجوها حقيقة وواقعا وألا يكون الزمن قد قضى عليها ، ولكن أنى له ذلك وقد أفاق من غفوته ليدرك أن الواقع شىء آخر مختلف ، وأن ما عاشه لم يكن إلا ضلالا ووهما من صنع خياله فحسب .

لقد برزت الحقيقة التى رآها فى مشهد تلك الديار المقفرة التى لم يعد بها أنيس من البشر منذ خربت وتحولت إلى آثار ، فلم يعد لأهلها أن يروا من مشاهدتها المرئية والمحسوسة شيئا إلا من خلال عالم الذكرى .

ومن قرطبة إلى مدينة الحمراء ينتقل شوقى ليصور جور الزمن عليها هى الاخرى حتى لحقت بأختها . وكأنها قد أصيبت بنفس المرض فلم تعرف وسـيلة للبرء منه بل كانت كلما حاولت منه شـفاء انتكست وازدادت آلام جراحها ، وهى لا تتجاوز أن تكون برقا يلمع للعين ويختفى ، فمما لا شك فيه أنها عاشت مزدهرة فترة طويلة ، راحت العيون ترمقها على مكانتها فكانت مصباحا يضىء لأهلها إلى أن جـار عليها الزمن فآذن بانهيارها ، وحولتها مصائبه إلى مأتم بعد أن كانت ديار عرس ، فتحولت إلى خراب يعيش فى ركن من ذكرى التاريخ ، وراحت أهلا لالتماس العظة والعبرة فى خشـوع ورهبة أمام عراقة هـذا التاريخ ، ومع هـذا لم تفقد آثارها دلالتها على عظمة أصحابها بما فى تلك الآثار من حيوية مثلتها الألوان الباقية . وكأنها نبات الآس أو عصـارة الورس ، وقد اشـتدت نضرتها ورواؤها فزاد صـفاء ألوانها ، وزادت معه حيوية نقوشها الباقية . وقد ألح شوقى على أن يخصص من مشـاهد « الحمراء » بعض رسـومها وخطوطها التى تكاد تنطق بمعالم حضارتها العريقة ، إذ أصبح مجانس السباع فيهـا قفرا خربا لم يعد فيه مصدر للذكرى . حتى من تلك الصور والنقوش والتماثيل الباقيـة(١) .

وفى تتبعنـا لمعارضـات شـوقى بالذات يتراءى لنا شـاعرا مؤرخاً من طراز متميز ، شده حسه التاريخى لأن يتحول إلى شاعر مؤرخ كشف صراحة عن هـذا الحس الكامن من ثقافته بما نظمه حول (كبار الحوادث فى وادى النيل)(٢) .

وتصريحه بالتاريخ فى دعائه على قمبيز :

لا رعاك التاريخ يا يوم قمبيز ولا طنطنت بـك الأنبـاء

وكذا فى حديثه عن دولة الفرس تحقيرا وهجاء(٣) :

لا تسلنى عن دولة الفرس سـاءت دولة الفرس فى البلاد وساءوا

---

(١)

(٢) الشوقيات ١/١٧ (٣) نفسـه ١/٢٣

أو عن الاسكندر :

شاد اسكندر لمصر بناء لم تشده الملوك والأمراء(١)

أضف إلى هذا ركام الأحداث التاريخية التى استوقفته ويمكن تأملها فى تصفح سريع للشوقيات على طريقة عرضه لانتصار الترك فى الحرب والسياسة فى البائية التى عرضنا لها معارضته لبائية أبى تمام (١/٦٠) إلى ما يتجاوز به ذلك التاريخ الحربى إلى التاريخ الدينى فى حديثه عن مصر وموسى (١/٢٧) إلى مولد عيسى (٢٨) ، ورسالة محمد ﷺ (٣٠) ، إلى ما عرضه فى الهمزية النبوية من دقائق هذا الحس بدءا من تعرضه لآدم عليه السلام (١/٣٤) ، إلى المسيح والعذراء (٣٥) ، إلى محمد ﷺ وجبريل عليه السلام (٣٥) إلى الصديق رضى الله عنه (٣٥) إلى على ابن أبى طالب والسيدة فاطمة الزهراء رضى الله عنهما (٤١) إلى غير ذلك فى كثير جدا من المواقف التاريخية التى يشتد شغفه بتناولها ومعالجتها فنيا حتى تستطيع أن تعده شاعر التاريخ الإسلامى، وتاريخ العروبة ، وتاريخ مصر أيضا منذ الفراعنة إلى عهد أبناء محمد على فما أكثر حواره حول الأهرام وأبى الهول وتوت عنخ آمون باعتبار دلالاتها التاريخية ، إلى حديثه عن رمسيس (١/٢٠) ، أو إيزيس (٢٦) ، (٣٨ أو الكهان (٣٨) ، ناهيك عن انشغاله بتاريخ عصره — وهذا طبيعى — مما يعكسه فى قصائد كثيرة على غرار ما نظم حول مشروع ملنر (١/٧٢) أو مشروع ٢٨ فبراير ، وما يشبهه من أحداث كبار التحم فيها مع واقعه ، فبدا أقرب إلى بيئته السياسية والاجتماعية منذ نشأته بباب إسماعيل على حد تعبيره :

أألخون إسماعيل فى أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيلا ؟!

---

(١) الشوقيات ١/٣٠

إذ تظل إشـــارته إلى التاريخ علامة على انشغاله به حين يصـــور موكبـــه : (١)

فى موكب وقف التاريخ يعرضه   فلم يكذب ولم يذمم ولم يرب

وكأنه يلتمس منه الصدق والثناء واليقين بعيدا عن الظن أو الكذب أو الزيف ، ولذا راح يتهجد فى محرابه حين صور ذلك المحراب:

أقضى إلى ختـــم الزمان ففضـــه   وحبا إلى التاريخ فى محرابه(٢)

وهو ما ذهب إلى تصويره أيضا فى إعجابه بيد التاريخ على نفس الدرجة من الصدق وقد أحاله إلى صورة :

خلو الأكاليـــل للتـــاريخ إن له   يدا تؤلفها درا ومختلبا(٣)

وما هو يعنون لكثير جدا من قصائده بهذه اللغة التاريخية على طريقة تناولـه لـــ (خلافة الإســـلام)(٤) وغيرهما مما يزدحم به الديوان .

ولا نريد هنا الإطالة حول كل جوانب الثقافة التاريخية لشوقى إلا باعتبـــارها مدخلا إلى ثقافته التراثية فى مجملها ، ومؤشرا من مؤشرات حرصه على المعارضة الشـــعرية من هـــذا المنظور الذى ضن فيه بما ثقفه إلا أن يعلن استفادته بما أعجب به منه ، وتقديمه فى مزيج بين ذاته ، وبين تلك المـــادة الموروثة التى وقف عندها ســـواء لدى شـــاعر الأندلس أو شـــاعر المشرق العربى على نحو ما رأيناه فى موقفه من شـــعر البحترى حين عارضه فى السينية أو صرح بإعجابه الصريح بتجربته . أو ما سجله فى تحوله إلى أبيات البحترى من رائيتـــه فى رثاء المتوكل على الله فإذا بشـــوقى يلتمس حس البحترى ليقول :

---

(١) الشوقيات ٦٢/١   (٢) نفســـه ٨٧/١
(٣) نفســـه ٧٩/١   (٤) نفســـه ١٠٥/١

فياليت شعرى أين كانت جنوده
وكيف تراخت فى الفداء قواضبه
وردت على أعقابهن سفينه
وما ردها فى البحر يوما محاربه
وكيف أفاتته الحوادث طلبة
وما عودته أن تفوت رغائبه(١)

مما يشدنا مباشرة إلى حديث البحترى واستنكاره لقتل الخليفة ، وتساؤله عن حراسه وجنده :

فأين عميد الناس فى كل نوبة
تنوب وناهى الدهر فيهم وآمره ؟
وأين الحجاب الصعب حيث تمنعت
بهيبتها أبوابه ومقاصره ؟
فما قاتلت عنه المنون جنوده
ولا دافعت أملاكه وذخائره (٢)

ويبدو هذا الاعجاب من أطراف خفية كثيرة يبديها هذا الإيقاع من ناحية ، وتكرار التأثير التصويرى أو حتى فى أساليب الصياغة من ناحية أخرى ، فإذا كان البحترى قد اتهم ولى العهد بالتورط فى الحدث واستنكر أمره فى لغته الاستفهامية الدالة :
أكان ولى العهد أضمر غدرة ؟ فمن عجب أن ولى العهد غادره !؟

نراه يقترب منه فى التناول الأسلوبى للصيغة :
وهل رفع الداء العضال وزيره وهل حجب الباب المنع حاجبه ؟

---

(١) الشوقيات ١/٨٢
(٢) ديوان البحترى ٢/١٠٤٨

وحتى فى كلام البحترى متسائلا عن عميد الناس فى البيت المذكور آنفا ، نرى ضده لدى شوقى أيضا فى نفس المستوى الاستفهامى الـدال :

وهل قدمت إلا دعاء شعوبه   وساعف إلا بالصلاة أقاربه ؟

ولا نقصد من وراء هذه الشواهد إلا استكمال صورة الإطار الثقافى للمعارض وقد بدا حريصا على حسه التراثى حرصه على حس المعاصرة ، فحاول اصطناع صيغة من المزاوجة الهادئة بين الأمرين ، ولعله عكس حسه التاريخى بأبعاده وفروعه المتعددة ومنها التاريخ الأدبى الذى أفسح له المجال فى تلك المعارضات الشعرية .

ولم يكن ارتباط شوقى فى سينيته بالتراث بدعا بين الشعراء بقدر ما يعد حلقه من حلقات التواصل الفنى مع هذا التراث بالإضافة إلى تجديده فيه وتحويره مما يساهم فى تنميته وتطويره ونضجه ، فقد عرف شوقى جيدا كيف يحشد جزئيات صوره ، ويوزع عناصرها وأركانها إلى لوحات كبيرة متجانسة فنيا : ومتسقة نفسيا مع واقعه الذى يصوره .

وبذا يصبح من الحقائق الثابتة أن شوقيا قد ارتبط فكريا بالتراث الشعرى الطويل عن قناعة به ووعى خاص ، وهو ما يؤكده هنه حيث تظهر فيه الصلة الوثيقة بعدد من شعراء العرب ، وقد أشار فى مقدمة الطبعة الأولى من « شوقياته » إلى تأثره بطائفة كبيرة منهم مثل أبى نواس وأبى العلاء وأبى العتاهية ، ووقف مشدوها أمام المتنبى وشعره . كما ظهر تأثره بأبى تمام والبحترى وابن الرومى بوضوح شديد ، ويكفى دلالة على تعلقه بالقديم تسميته داره فى المطرية بكرمة « ابن هانى » تشبها بأبى نواس .

وبما ارتد تعلق شـــوقى بفن البحترى خاصـــة ، إلى حرصه على الموسيقى وإعجابه بشـــعراء العربية الذين امتازوا بموســـيقى شـــعرهم حتى استطاعوا استخراج ألحان تعجب السمع ، وتستسيغها الآذان على مر العصـــور ، فإذا كان البحترى « أراد أن يشعر فغنى » كما يروى عنه ، فيكفى هـــذا مبررا لإعجاب شـــوقى به واقتدائه بمدرسته وفنه •

ولعل هـــذا الدافع كان مساعدا له على تلك المعارضة التى نظمها مصرحا بهذا الإعجاب وطبيعة المعارضة فى قوله :

وعظ (البحترى) إيوان (كسرى)
وشفتنى القصور من « عبد شمس »

ومن الواضح أن قصيدة شـــوقى فى جملتها قد نهجت نهج سينية البحترى فى تصوير الإيوان الذى وقف أمامه حائرا فألح على ذهنه ذكر ماضيه مندهشا من صنعته الخارقة :

ليس يدرى أصـــنع إنس لجن
ســـكنوه أم صـــنع جن لإنس ؟

كما صور اللوحة الفنية التى رآها على جداره وهى تكاد تنطق بمجد أكاسرة الفرس القدماء •

ولكن شوقيا ـــ وهـــذا طبيعى بالنســـبة له ـــ لم يجمد عندما وقف عنده البحترى فلم يشـــغله أكاسرة الفرس قدر ما شـــغله مجد العرب الذين شيدوا الآثار أيضا فى صنعة تدهش العقول ، ولكن الزمن صال عليهـــا فسقاها كؤوس النحس كعادته مع بقية الآثار والممالك التى قضى عليهـــا •

ومع هـــذا كله تظل تلك الآثار شواهد إثبات على جمال الصنعة التى اهتدى إليها القوم فأجادوا فيها وأبدعوا ، حتى ظلت آثارها باقية تكاد تدهش العقول وتثير فيمن يراها طاقاته الخيالية التى يستطيع من خلالها أن يستعيد أمجاد أصحابها • ولعل هـــذا ما دفع الشـــاعر

إلى حطابها مصورا أنها ستجيبه فى حالتها الشاكية الحزينة ، فإذا هى تترنم بأمجاد ماضيها وتتغنى بذكاء صانعيها وبما تحويه من أسرار خفية لم يعرفها إلا الالى نسيدوها • وفى دائرة الاعتراف بسيطرة الزمن وقدرته على قهر الأحياء جميعا راح شوقى يتساءل عن مكان فرعون الآن وهو من هو فى ماضيه السحيق سائرا فى مواكبه الكثيرة الفخمة ، مسجلا أمجادا لا تحصى فى فتح الممالك وقهر الأمم وجلب النصر والفخر لبلاده ، كما يتساءل عن « إيزيس » التى كان النيل يجرى تحت قدميها وكأنها سيطرت على شاطئيه سيطرتها عليه طولا وعرضا •

لقد تجسدت معالم العظمة أمام شوقى ليراها فى تناقضها مع الواقع الأليم الذى حل محلها حين جلب الدهر مصائبه عليها وراحت تردد الشكوى وما من مجيب ! •• ويستمر على هذا النحو رنين الصوت الشاكى الحزين عند شوقى ، وتزداد أنغام الحزن مع تعدد الصور وتوالى الأبيات مجسدة واقعه النفسى الكئيب الذى أسقطه على كل هذه المعالم مستعينا بالتاريخ ومعطياته المختلفة •

(٤)

وفى إطار الموازنة بين سينية شوقى هذه وبين سينية البحترى قلنا منذ البداية أن شوقيا لم يخف إعجابا بها حتى اعترف صراحة أنه ينهج نهج صاحبها ويسلك سبيلها فنيا ، فإذا حاولنا عقد موازنة تفصيلية بين القصيدتين أمكن تبين بعض ملامح الاتفاق أو التشابه منذ بداية القصيدة ، إذ يرد حديث كل من الشاعرين مغرقا فى ذاتيته وكآبته بعيدا عن الأنماط التقليدية الشائعة فى مقدمات القصائد العربية القديمة • فحديث الزمن يشغل ذهن الشاعرين ويسيطر عليهما ، فالبحترى يتماسك حين يزعزعه الدهر وشوقى يشكو تأثير الليل والنهار فى نفسه ويسألهما أن يذكراه بماضيه فى شبابه وأيام أنسه •• وعند البحترى يتكرر لفظ الزمان تأكيدا لموقف الشكوى واتساقا مع

كآبة نفســه (وتماسكت حين زعزعنى الدهر ، طففتها الأيام ، كأن الزمان أصبح محمولا هواه) أو يذكر بمصائب الزمن : (أذكرتنيهم الخطوب التوالى ، نقل الدهر عهدهن ، لو تراه علمت أن الليــالى ، عمرت للسرور دهرا) •

ثم تتكرر ماساة الزمن على نفس المستوى أيضا عند شوقى فى « اختلاف النهــار والليل ينسى » « كلمــا مرت الليــالى عليه » ، « فلك يكسف الشموس نهارا » ، « وليال من كل ذات ســوار » ، « سددت بالهلال قوسا » ، « ركب الدهر خاطرى » ، « مشت الحادثات فى غرف الحمراء » ••••• الخ •

فكلا الشاعرين ينطلق فى مقدمته من حديث الذات من هــذا المنظور ، أعنى شــكوى وطأة الزمن ومصائبه ، وإن كانت الشــكوى تتكرر فى أكثر من موضع فى قصيدة كل منهما ، مع اختلاف بين فى طبيعة الموقف الاجتماعى إلا أن الموقف النفسى قد أوحى لكل منهما بهذا القدر من التشابه ، فقد أحس البحترى ضعفه أمام صولة الزمن ، وقد بلغ من العمر عتيا ، فلم يجد معادله الموضوعى الذى يتخذه وسيلة للتعزى إلا تلك الديار الخربة ، وهى ديار لها وضع خاص شهد الزمن نفسه ماضيها العريق وجنى عليهــا فى حاضرها الأليم ، فحاول الشاعر أن يتخذ منها أداة يمكنه أن يخلع عليهــا حالته النفسية بما سيطر عليهــا من الحزن والكآبة والضيق •

ويأتى شــوقى ليعيش نفس الواقع النفسى تقريبا حيث امتلأ قلبه حزنا وضاقت نفســه ، حين عانى البعد عن وطنه فى منفاه ، فأحس كأن عمره قد انتهى أيضا ، مما دفعه إلى استرجاع ذكريات ماضيه الســعيد متمنيا من الأيام أن تشــفق عليه وتعيد إليه منهــا شــيئا عله يجد فيها شــيئا من عزاء النفس •

أما عن الموقف الاجتماعى للشاعرين فهو مختلف ومتشابه معا ، هو مختلف لأن البحترى يشكو الشيب الذى شــغل عليه ذهنه وضاق

به ، وعلى وجه الاختلاف راح يشكو حياته فى المنفى ، بصرف النظر عن قضية السن هذه وقد اعتبرها البحترى من قبل منفى أيضا .
ومع هذا يتفق الشاعران فى أن كلا منهما — فى الواقع — بعيد عن وطنه ، فلم تكن بلاد الفرس هى الوطن الحقيقى للبحترى ، بل كان وطنه فى الشام عموما أو فى « منبج » حيث مرحلة النشأة على وجه التخصيص ، ومع هذا فقد راح يصور حضارة الفرس ويبين شدة إعجابه بها وهم ليسوا من بنى جلدته . ويختلف الموقف عند شوقى فى هذا . لأنه يصور حضارة العرب القديمة خاصة ما كان منها فى بلاد الأندلس التى كان إليها منفاه ، ومن هنا كان توجيه الاتهام للبحترى بإظهار الحس الشعوبى الذى يسجله شدة إعجابه بحضارة الفرس وإغفاله الدور المشابه الذى نهضت به بقايا حضارة العرب التى كانت مزدهرة منذ ذلك الماضى البعيد فى بلاد الأسبان لولا انشغال الشاعر بواقعه النفسى ومعادله الموضوعى دون سواهما ،
وربما دافع عن نفسه فدفع هذا الاتهام حين قال :

وأرانى من بعد أكلف بالأشر اف طرا من كل سنخ وأس

ويعتمد كل من الشاعرين فى أدواته التصويرية على نفس الوسائل والمصادر والوظائف الفنية ، ولكن البحترى ركز كل همومه ليخلعها على الإيوان كمعادل موضوعى ، وعند شوقى يشمل بلاد الأندلس كلها بما فيها مدن شهد التاريخ مجدها مثل غرناطة والحمراء وغيرهما مما يقر بالعظمة لحضارة الأجداد وكيف كان موقف الزمن العدائى منها إلى أن حولها إلى خراب .

ولا يخفى هنا أيضا وجه التشابه فى التصوير ، حيث نرى البحترى يقف مندهشا أمام صورة أنطاكية التى ظهرت على جدران الإيوان ليبدو مبهورا بما بقى فيها من خطوط ورسوم وألوان ، وهو ما يرد له نظير عند شوقى فى ذكر بقية الخطوط والألفاظ والنقوش ومعالم الخلود من تلك التماثيل التى انتشرت فى ميادين المدن الأندلسية كشواهد على ماضيها العريق .

وفي استناد كل من الشاعرين إلى الحس التاريخي واعتماده عليه ما يبرز هذا التشابه ويؤكده ، فكلاهما يتفق مع الآخر في طبيعة المصدر الذي أخذ منه صوره ، فترددت أسماء القبائل العربية عند البحتري « عنس » « عبس » وغيرهما ، وهو ما ردده شوقي أيضا عند « وائل » ، « عبس » وغيرهما كما أورد البحتري أكثر من مرة ذكر الروم والفرس وهو ما كرره شوقي وما أورده أيضا من ذكر عظمة الفراعنة والفرس على نحو ما سنراه تفصيلا .

ويرد ذكر الأسماء عند الشاعرين كليهما ليحمل نفس الدلالات ، ففي معرض شكوى الزمن من خلال الذات نجد هذا الاتفاق ، ومن خلال الموضوع نرى البحتري يركز عدسته التصويرية على لوحة أنطاكية التي تشهد بعظمة الفرس ، وهو ما ردد شوقي له نظيرا في حديثه عما أعطاه الزمن من العظمة أيضا للفرس والفراعنة فتحكموا فيمن جاورهم ، وعاشوا حقبا يفرضون سيطرتهم على الأمم الأخرى من حولهم .

ولا تخفى إفادة شوقي من البحتري في بعض الصور الجزئية التي وردت عند كل منهما — وهي كثيرة — ، فالبحتري يصور الوفود وهي قادمة إلى إيوان كسرى طالبة العطاء في لوحة التصوير عبر الماضي البعيد ، ليصور شوقي تلك الوفود التي ترد على التاريخ لتشهد ما جناه الزمن على معالم الحضارة ، وإذا الوفود خاشعة أمام صولة هذا الزمن معترفة بسطوته وهيمنته وراضخة لحكمه .

فإذا ما صور البحتري ما جنته الليالي على الإيوان حين أحالت أعراسه إلى مأتم وجدت الموقف يتردد لدى شوقي حين رأى الحادثات وقد تمشت في غرف « الحمراء » بكوارثها المتعددة التي حملت لها معها خبر النعي إنذارا بموتها وخرابها .

وكأن جناية الزمن على الآثار بدت استكمالا لمشهد جنايته على كلا الشاعرين ، فقد راح هوى الزمن عند البحتري ليميل مع الأخس

الأخس على حد تعبيره ، وهى الصورة المكررة عند شوقى فى تصويره دخول الدول مع الزمان فهى تتطابق — على حد تعبيره أيضا — مع خطوط قد وزعت بين الصعود والسقوط ، أو بين الارتفاع والهبوط .

ولذا صور البحترى اصطدامه بالواقع حين رأى أن المشهد الخمرى الذى رسمه لم يكن إلا نسجا من خياله على سبيل التمنى ، فلم تكن خمره إلا حلما لم تشهده أرض الواقع ، ولم يكن موقفه من منادمة كسرى ، إلا تماديا فى هذا الحلم الذى تمنى استمراره ، ووقع فى حيرة من أمره ، فلم يعد يتبين الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة إلا من خلال الحلم والأمنية عنده :

« حلم مطبق على الشك عينى » ، وعند شوقى « وصحا القلب من ضلال وهجس » .

ولم تكن صورة الخراب التى حلت بالديار والآثار إلا نمطا مكررا على مستوى القصيدتين ، ذلك أن هذا الخراب حول الديار إلى مجرد آثار ظاهر عليها طابع الامحاء والدروس ، وهو ما رأى منه البحترى « محل من آل ساسان درس » ، « رجعن أنضاء لبس » ، وما رأى منه شوقى من نفس الزاوية :

وإذا الدار ما بها من أنيس
وإذا القوم ما لهم من محس

وكذلك الحال فى صورة الماضى التى برز العز والثراء مرتبطا بها منذ عمر القصر بأهله وامتلأ بهم حس البحترى :

فكأنى أرى المراتب والقو
م إذا ما بلغت آخر حسى

وهو ما أعاده شوقى فى الصورة التى تراءت له أيضا خلال إعمال حواسه :

فتجلت لى القصور ومن فيها
من العز فى منازل قعس

ومع هـذا كله تظل الفوارق قائمة بين فن الشاعرين منذ المحور الأصلى للقصيدة ، فالبحترى يقتصر من موضوعه على شريحة محددة التزم وحدة مكانية ثابتة كان الإيوان محورها ، وحرص الشاعر على أن يستمد منها العبرة ويلتمس العظة من كل ما فيها من جزئيات ، وقد وسع شـوقى من هـذه الدائرة وانتقل فى قصيدته بين إكثر من مشهد يربطه ببقية مشاهد القصيدة ذلك الخيط النفسى الدقيق الذى يحكم صورها ، وإن ظل ما بينها من التقارب واضحا على المستوى الجغرافى الذى استوقفه فى بلاد الأندلس .

كما يظل الفارق واضحا بينهما فى قدرة شـوقى البارعة على تشخيص الليـالى وقد لطمت قياصرة الروم وأكاسرة الفرس ووجهت سهامها وقسيها ، وسلت خناجرها فى صدور القوم العظام ، وهو ما يكاد يعادل عند البحترى ببقايا صورة أنطاكية ومشهد قيادة كسرى جيوشـه وعراك الرجال بين يديه ، مع ما بين الموقفين من أوجـه الخلاف أيضـا .

ويظهر عند شـوقى ذلك الحس الحضارى الذى يمثله رنين البواخر وتأثيرها فى نفسـه حال الرحيل وهى تعوى بعد جرس ، وكذا صوره التشخيصية الطريفة التى يرى فيها قلبه راهبا فطنا يقظا ، تكثر دقاته حين يسـمع أجراس السفن ، وقد آذنت بالرحيل وقرب الفراق . وهو يتوجس خيفة لئلا تغادره وحيدا فى منفاه .

وهى الأدوات الحضارية التى وردت نظائرها من أدوات البادية كما رآها البحترى وصور نفسـه راحلا عليها فى قوله :

حضرت رحـلى الهمـوم فوجه
ت إلى أبيض المـدائن عنسى

فهو يعرف طريقه إلى قصور الأكاسرة من خلال ناقته ، ومن الطبيعى أن يجد شـوقى فى وسـيلته فى الرحيل عن وطنه ، فكأن السفينة هى أداته الحقيقية فى هـذا الرحيل إلى المنفى ، وكـم تمنى أن تعود به إلى وطنـه .

ولا يخفى جمال التصوير عند شـوقى فى بيان تعلقه بوطنه وشدة شـوقه وحنينه إليه إذا رأى كل شىء فيه طيبا مليئا بالنعمة ، مما دفعه إلى السخط على الأجنبى الذى جاء لينهب خيراته وهى ليست من حقوقه ، كما رأى الجزيرة أيكا والنيل عقيقا ذا موكب فخم وضخم ، وانتهى من قضيته التصويرية إلى أن الخلد لا يمكن أن يشغله عن وطنه ، إذا هيئت له حياة خالدة فى قلب الجنان .

وعلى وجه التناقض من هـذا المشهد وقف البحترى يحقر من شأن بلاده وأحيانا من شأن العرب جميعا ، ليعجب بكل ما أتت به حضارة الفرس ، فهو يرى ديار الفرس :

حلل لم تكن كأطلال سـعدى
فى قفار من البسـابس ملس

بل يذكر فضل الفرس على العرب فى نهاية القصيدة ليبرز موقفه من الثناء عليهم والإعجاب بحضارتهم :

وأرانى من بعـد أكلف بالأشرا
ف طرا من كل سـنخ وأس

ولكن هـذا التناقض ينتهى إذا فسرنا ظروف الموقف تعلقا بواقع مصر فى عصر الاحتلال الأجنبى فى هـذه الفترة ، مما ضخم آلام شوقى ، وزاد من حسرته ، إذ رأى أهله قد استبيحوا وانتهكت ديارهم على يد هـذا الأجنبى ، بينما اختلف الموقف عند البحترى فى تصويره مجاورة الحضـارة الفارسية للعرب ، وما حـدث بين الحضارتين من تفاعل وامتزاج فى التاريخ القديم ، منذ وقوع الحروب بين العرب والروم . وإن كان هـذا التبرير لا يخفى انزلاق البحترى بلا مبرر فى طرح أبعاد المقارنة التى حقر من خلالهـا كل ما هو عربى وعظم كل ما هو فارسى دون أن يرمى إلى أى ضرب من الشعوبية فهى عربى الأصل مولدا ونشـأة وثقافة وفكرا ، ولا غرو فهو زعيم مدرسـة

المحافظين وكل ما هنالك أنه بدا أشد انجذابا لمعادله الموضوعى أكثر من أى اعتبارات أخرى .

ويبقى بعد هـذا ظهور روح المعارضة بين القصيدتين فى الشكل إذ أن كلا منهما نظمت من نفس البحر والقافية وحرف الروى أيضا وحركته (السين المكسورة) .

ولا يمثل الاختلاف فى عدد الأبيات ظاهرة خطيرة فى هـذا الموقف خاصة أن شوقيا ارتبط فى سينيته بتصوير تجربة شعورية صادقة عاشها بعيدا عن وطنه فأراد أن ينهض بتصويرها كاملة ، فلم يستطع ذلك فى حدود عدد الأبيات بما يوازى البحترى أو حتى يقاربه. ومن هنا طالت قصيدته التى طالما ضربت على وتر حساس من مشاعره وإحساساته .. وطالما ترددت فيها صور حنينه إلى وطنه ، ورغبته فى التعزى عن حالته النفسية الكئيبة ، وهو يعيش فى المنفى بعيدا عن بلاده ، وكأنه حين رحل عنها تركها فريسة لهؤلاء الغرباء من الأجانب ليسلبوا خيراتها ويتمتعوا بمعالم الجمال ومظاهر الحضارة فيها .

فإذا ما قصدنا إلى المزيد من تحديد السمات المشتركة بين الشاعرين على مستوى المعالجة اللفظية تراءت الصورة غاية فى الخصوصية ، وكأنما وضع أمير الشعراء نصب عينيه معجم قوافى سينية البحترى ليبنى على أساس منها قصيدته ، فإذا بأكثر من نصف قوافى القصيدة يبدو مكررا حرفيا على نحو ما تكشفه ألفاظ : خرس ، أمس ، التأسى ، بخس ، ورس ، لبس ، مس ، نكس ، أنس ، عرس ، ينسى ، حبس ، لعس ، غرس ، درس ، لمس ، قدس ، ترسى ، الدرفس ، عنس ، عبس ، رمس ، فرس ، تعس ، نحس ، متحسى ، نكس ، جرس ، نفس ، يخسى ، مكس ، تنسى ، برس .

وتبقى هـذه الألفاظ فى مقدمة اللقاء المباشر بين الشاعرين ، وكان « شوقى » يوجه التلقى توجيها إلى سينية البحترى ، حتى يتابع

لنفســه فرصا أخرى لأكثر من لقـاء مع تنوع معالجته التصويرية من منطلق التشـبيهات المكثفة لدى البحترى حتى بدت متلاحقة فى الأبيات (٤٥ ــ ٤٩) ثم تناثرت فى البيتين ٥ ، ١٩ ، وهو ما نرى له نظيرا فى منهج شـوقى التصويرى على هـذا النمط من تكثيف الصور التشبيهية فى الأبيـات من (٧٠ ــ ٧٩) ثم فيما تناثر منها فى الأبيـات ٢٢ ، ٢٨ ، ٥٢

وعلى غرارها ترد الصـورة من منطلق التشخيص والتجسـيد وتسـير فى أطر استعارية تبدو مقربة بينهما إلى حد بعيد إذا ما توقفت عند البحترى لنتأمل معه صورة الدهر (٢ ، ٥ ، ١٣ ، ١٨ ، ٣٩) والأيام (٣) والليالى (٢٠ ، ٣٠ ، ٣٨) والهموم (١١) ، والمنايا (٢٣) والإيوان (٣٧ ، ٣٩) ، وفى مقابلها لك أن تتأمل المستوى التصويرى نفسـه عند شوقى فى الأبيات (٢٠ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٢٥ ، ٨٩ ، ٩٠) وخاصـة ما جاء منهـا رهنـا بالدهـر (٣٣ ، ٥٣ ، ١٠١ ، ١١٠) أو الليالى (١ ، ٥ ، ٤٩) ثم اللوحة الكاملة (٤٢ ــ ٤٤) ثم مشاهد الكونيات التى قصـد إلى عرضها أيضا فى الأبيات المتوالية (٤٠ ــ ٤٣) .

ويعد التكثيف التاريخى لونا مميزا للقصيدتين أيضـا فإذا بنا أمام رصيد هائل من الأعـلام لدى كل من الشاعرين ، وإذا هـذه الأعلام تعد مؤشرا للواقعية التى التزم بها الشاعر كما التزم بصدقه التاريخى ، وهو ما يكشـفه تناول البحترى لعرض : العـراق ــ الشام ــ الإيوان (أبيض المدائن) ــ آل ساسان ــ أنو شروان ــ جبل القبق ــ خلاط ــ مكس ــ عنس ــ عبس ــ الجرماز ــ أنطاكية ــ الروم ــ الفرس ــ أبو الغوث ــ كسرى أبرويز ــ البلهبذ ــ جبال رضوى ــ جبال قدس ... إلخ .

وهو ما نجد له نظيرا على نفس المستوى من الأنسقة التاريخية والفنية لدى شـوقى حين يصور من مصر : الثغر (الاسكندرية) ،

الفنار ، الرمل ، المكس ، عين شمس ، الجيزة ، المسلة ، الجزيرة ، ومعها يتحدث عن الأهرام وأبى الهول كمعالم حضارية كبرى تذكره بتاريخ الفراعنة وكذا الفاتحين العرب على نحو ما عرضه من ذكر عبد الرحمن الداخل ، وما جسره إلى مزيد من التصوير لمدركاته من تاريخ العالم فى هذا الإطار على ذكره لهرقل وكسرى ونابليون ومروان وما استكمله بتاريخ الأندلس بما له من إيقاع خالص لديه من تصوير غرناطة وبنى الأحمر ، وكذا مدينة قرطبة ، ومدينة الحمراء وغيرها من معالم حضارة العرب هناك(١) ، بل ربما عمد إلى تكثيف الأعلام فى البيت الواحد على نحو ما يحكيه البيتان ٤٨ ، ٤٩

وإذا المنهج يتكرر أيضا حول تصوير الأنا المتألمة ، والتى تجسدت مشكلتها فتضخمت فى القصيدة كلها ، ولكنها استحوذت على أبيات معينة شغلت بتصويرها على نحو ما تحكيه أبيات البحترى (١ ، ٣) ثم ٧ ، ٩ ، ١٠ ، ، ٥١ — ٥٦ وكذا عند شوقى فى الأبيات (١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٤) ، إلى جانب التكثيف التاريخى بوجه عام على نحو ما تعكسه الأبيات (٤٤ — ٤٨) من سينية شوقى •

وتمتد سمات التشابه أحيانا إلى مناطق جزئية قد نمر عليها مرور الكرام حال التلقى ، فإذا ما استوقفتنا بدت على نفس الدرجة من الأهمية التى تعكسها الصور المكثفة كأن نلتقى بمشهد الحلم عند البحترى (٣٤) ونجده عند شوقى أيضا ممزوجا بالكرى (٦٤) ، إلى جانب التشبيهات حول (رضوى وقدس ٦٨) والأمس وأول أمس (١٠٢) ، والاشارت الخرس (١٠٤) ، وحتى ذكر الدرفس وهى الفارسية المعربة (٦٢) ••

---

(١) يحسن الرجوع إلى القصيدة كاملة فى الشوقيات لتأمل مزيد هذه الأسماء والتفاصيل والتثبت من بقية أرقام الأبيات التى لم تنقل من القصيدة •

وتبدو السـمات الفارقة أيضا على درجة من العمق بما يتسق وعالم الفروق الفردية بين الشاعرين إذا فصلت بينهما بخمرية البحترى من خلال وهمه الذى رسم له لوحة كاملة (٢٠ ـ ٣٣) ، ثم لوحة التاريخ حول علاقات العرب والفرس (٥٣ ـ ٥٦) ، لتضع في موازاتها على مستوى هـذا التفرد والتميز ما رصده شـوقى من رموز سـياسية (٩ ، ١٠) ومن حديث مكرر حـول وفود على التاريخ (٩٣) وعبرة التاريخ (١٦) ، إلى جانب لوحة الوطن وتمزقه ـ أى الشاعر ـ إليه حنينا وذوبانه شوقا إلى معالمه (٤ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥) ، أو ما عرضه من أحاديث الحكمة على مستوى اللوحة المتوالية أبياتها (١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٦) ، (٣٩ ـ ٤٠ ـ ٤١) أو الأبيات المتناثرة المفردة بين ثنايا القصيدة .

وإلى جانب هذا كله يرد تركيزه على حسه الانفعالى دون ارتباط بهذا التأثر ولا بغيره ٦ ، ٧ ، ١١ وهو ما تراءى له أحيـانا في إفراد موضوعات معينة وجد نفسه في انتمائه إليها على نحو ما صوره من لوحة النيل كاملة (٢١ ـ ٢٤) ثم اللوحات المتناثرة حول الأهرام(٢٨)، والجيزة (٢٥) ، وأبى الهول (٣٢) ، لتظل هـذه الملامح بمثابة السمت الخاص الذى تكشفه لغة السـمات المشتركة والفارقة بين القصيدتين المتعارضتين .



العينيــة ومعارضـة الفكـرة الفلســفية

فى قصيدة « النفس » المشهورة يتصور ابن سينا الروح أول أمرها وقد كانت مجردة طليقة هناك عند خالقها ، ثم هبطت حين دخلت جسم الإنســان وقد احتواها حتى لحظة الموت ، إلا أن أفلاطون قد تصورها فرســا مجنحة ، غذاؤها الجمال والحكمة والصــلاح ، فلما هبطت فقدت جناحيها ، وعاشت داخل جسم الإنســان .

ويشــعر الفلاسفة بشىء لا يســتطيعون معرفته فيصفونه كما يتصورونه ، ويجاريهم فى ذلك الشــعراء على مستوى التصوير ثم على مستوى الوصف ويبدو الشـــاعر فى ذلك تابعا للفيلسوف فى طبيعة تصوره وإن اختلف معه فى طبيعة تصويره ، لأنه إنما يستمد منه مادة لتصويره وطرح رؤيته ، وبين موضوعات أخرى مجردة يعلق عليها فكره أكثر من وجدانه ، على نحو ما يعكســه موقفه من القضايا الكونية أو الميتافيزيقية ، أو القيمية التى يشــغل بها عالم الفلســفة ويعد اقتحام الشــعراء إياها ضربا من المغامرة التى لا يطمأن إلى نتائجها إلا من حيث الوعى الواضح لمـــا يصوره الشـــاعر أو يقرره على نحو ما تحكيه مواقف أبى العلاء مثلا من قضايا الفكر الفلســفى ، وكذا ما تحكيه معارضة شــوقى لابن ســينا ، لأنه هنا يعارض فيه الفيلســوف أكثر من معارضته له كشاعر ، فلابد أن يشــغل عقليا بما شــغل به حتى يستطيع أن يطوع التجربة لاستيعاب فكرته بين ما أخذه منه وما أضافه إلى مادته .

ومن الطريف فى هــذه المعارضة(١) ألا يكتفى شوقى بالتصريح بمعارضته لابن ســينا على طريقته فى سينية البحترى حين قال فى بيت واحد مبررا معارضته إياها :

وعظ البحترى إيوان كســـــرى
وشــفتنى القصور من عبــد شمس

(١) راجع الشوقيات ٢/٥٩ .

ولا على طريقته التى أشار بها أيضا إلى ابن زيدون حين خاطبه فبدا متدودا إليه وإلى نونيته فناجاه :

ياناتُح الطلح أشباه عوادينا
ناسى لواديك أم نشجى لوادينا ؟

وهى إشارة أرهصت لها قصيدته التى ألقاها ترحيبا بديوان ابن زيدون حين ظهر مطبوعا لأول مرة فى مصر ، فقال :

يا ابن زيدون مرحبا قد أطلت التغيبا
إن ديوانك الذى ظل سرا محجبا
يشتكى اليتم دره ويقاسى التغربا ...
صار فى كل بلدة للألباء مطلبا

وفيها يرصد إعجابه بشاعرية ابن زيدون حين يسجل معالمها :

شاعراً أم مصورا كنت أم كنت مطربا
ترسل اللحن كله مبدعا فيه مغربا
أحسن الناس هاتفا بالغوالى مشببا

وكأنما جاتى معارضته لنونيته ترجمة فعلية تعكس هذا الاعجاب الذى طال ترنمه به .

وهى مواقف تنم عن ثقة الشاعر فى إبداعه ، وتعكس قدراته الفنية وتمكنه من أدواته ، وتسجل إعجابه الصريح بموضع معارضته الذى يتفاعل معه ، وكذا باسم من يعارض وتجربته ، كما يحدد القصيدة التى يعارضها تأكيدا لهذا الإعجاب فى شكله العام والخاص . وربما عرض فى مثل هذا الإيجاز الرائع ظروف تلك المعارضات على المستويين النفسى والفنى . وإلى هذا البعد الصريح فى المعارضة يضيف شوقى تسجيله اثمانية أبيات من عينية ابن سينا : معنونا

لها بنفس التحديد « النفس » ، ولصاحبها بالرئيس ابن سينا ، ثم يبدأ قصيدته الطويلة بمخاطبة النفس على طريقة الفيلسوف حين يجد فى بحثه حول حقيقتها وجوهرها وخفاياها ، وهو يراها تزداد غموضا كلما زاد عنها بحثا ، مع أنها أقرب ما تكون إليه ، فهى جزء أساسى منه ، يبدأ باعترافه بمحاسنها ، طالبا منها أن تظهر له شيئا من هذا الجوهر ، ولا تتقنع لتزيد من غموضها ومجهوليتها :

ضمى قناعك ياسعاد أو ارفعى
هذى المحاسن ما خلقن لبرقع

وكأنه يستهل لوحة الافتتاح بذكر معالم الجمال الممزوج بالخفاء فى النفس ، حيث يلح عليها حتى كاد يغازلها ، لعلها تكشف عن بعض من مواضع هذا الجمال الذى يراه بين خصوصيات ستر الجلال ، وحسن المحسن ، وعطفة الخاشع ، ووجهة المتطلع ، بل هى الجمال نفسه فى أعمق مظاهره ، وأرقى أشكاله ، وأدق خوافيه ، وأعمق أسراره ، فهى نموذج خاص من نماذج الإبداع الإلهى الذى يقدسه البشر (ولله المثل الأعلى فى كل ما خلق وأبدع) ويسعى وراء فهم الفلاسفة ، ومن ثم يجب أن يتبارى خلف فهمه الشعراء .

وحين يصل إلى هذه المرحلة من مراحل التأمل لبعض من هذا الجمال ، وكذا مراحل السعى وراء إعجاز الإبداع يتذكر الشاعر الفلاسفة ، ويتوقف بالتحديد عند ابن سينا ، وقد كشف حيرته أمام حقيقة النفس وعالمها وجوهرها :

ذهب (ابن سينا) لم يفز بك ساعة
وتولت الحكماء لم تتمتع

وإذا بالشاعر ينبه إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير ، إذ ليست القضية لديه قضية فلاسفة ، أو ابن سينا فحسب ، بل ينصرف إلى الرسل والأنبياء ممن عجزوا عن الإفتاء بشأن الروح ، باعتبار ما فيها

من أسرار إلهية لا يعلمها إلا خالقالها سبحانه ، ومن هنا أخذ الحوار لدى شوقى هذين البعدين الدينى والتاريخى معاً :

محمد الك والمسيح ترجلا
وترجلت شمس النهار ليوشع

ما بال (احمد) عى عنك بيانه
بل ما (لعيسى) لم يقل أو يدع

ولسان موسى انحل إلا عقدة
من جانبيك علاجها لم ينجع

فهو يصورها فى عالم قداستها وسموها جزءا من الإعجاز الذى أذهل كل البشر فدهشوا أمامه وصمتوا ، ومنهم فصحاء الأنبياء عليهم السلام ، فرسول الله محمد ﷺ يجيب عن كل ما يسأل عنه ، فإن سئل عن الروح أجاب وحى السماء « يسألونك عن الروح ، قل الروح من أمر ربى وما أوتيتم من العلم إلا قليلا » . وهو موقف أصحاب الرسالات فلا يفتى فيها عيسى ولا كليم الله موسى ، بل تظل فى عالمها المقدس بهذا الغموض محجوبة عن البشر جميعا ، محصورة فى إطار العلوم الإلهية فتأتى فى ختامها فى قوله تعالى « إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث ويعلم ما فى الأرحام . وما تدرى نفس ماذا تكسب غدا ، وما تدرى نفس بأى أرض تموت ، إن الله عليم خبير » ولما لم يجد الشاعر إجابة راح يرصد صور إبداعها فى تلك المشاهد المقدسة التى عرض لها من لدن آدم عليه السلام ، إذ يصور تقديس الروح العالى الذى نفخه الخالق سبحانه فى آدم منذ بداية الخليقة ، ثم ينتقل إلى نبى الله يوسف عليه السلام حين عفت نفسه وسمت روحه ، فاستعصم أن يقع فى الخطأ ، وكذا قصد بها حين نطقت فى المسيح عليه السلام وهو الرضيع فى مهده ، ثم ظهرت لدى البليغ الفصيح الأمى عليه السلام بما عرف عنه من نبوغ وفصاحة وبيان بين قريش وبلغائها ، وهى التى ظهرت من قبل

أيضا لدى كليم الله وقد شق طريقه فى الظلام مشردا حتى كلمه ربه على جبل الطور وناجاه .

وينقل الشـــاعر من توالى هــذه المشاهد المقدســة ، إلى النمط الفلسفى الذى وقف عنده الشــيخ الرئيس ، فإذا هو يصور إعجابه أولا بالشيخ نفسه ، وبما تمتع به من عبقرية وتميز دفعاه إلى الانشغال بتلك النفس العالية فيقول شــوقى :

نظر (الرئيس) إلى كمالك نظرة
لم تخل من بصر اللبيب الأروع
فرآه منــزلة تعــرض دونهـــا
قصر الحيــاة وحال وشك المصرع
لولا كمالك فى الرئيس ومثــله
لم تحســن الدنيــا ولم تترعرع
اللــه ثبت أرضــــه بدعائم
هم حائط الدنيــا وركن المجمع
لو أن كل أخــى يراع بالـــغ
شــأو الرئيس وكل صاحب مبضع
ذهب الكمــال سدى وضاع محله
فى العــالم المتفــاوت المتنــوع

فهو يرسم لوحة التنوع كما يراها بين نفوس الأنام ، إذ تتفاوت بين درجات الكمال كما رصدها فى صورها المقدسة لدى الأنبياء وبعدهم تبدأ فى التدنى تدرجاً بين مستويات البشر المتفاوتة ، إذ ترتقى إلى ما يقارب الكمال لدى العباقرة الذين يسهمون فى توجيه حركة الحيـــاة ، وإصلاح أمور البشر ، لتســـتمر وتتدنى بعد ذلك إلى درجات أخرى عديدة لا تكاد تحصرها لدى بقية الناس من العلية إلى الســـوقة .

فهو يصور نظرة الشيخ الرئيس إلى كمال النفس ، ويراه يحاول تعمقها فلسفيا من وجهة نظر اللبيب العاقل ، فرأى الرئيس هذا الكمال محصورا فى منزلة عليا يعجز البشر عن تحقيقها . إلا ما كان للأنبياء باختصاص المولى سبحانه ، ثم من يليهم من العلماء الذين فضلهم الله على غيرهم من الناس تفضيلا يتسق مع تميزهم « قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون » ، وهو تفاوت تطرحه طبائع الأشياء « يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات » ، ويحكمه واقع الأحياء « إنما يخشى الله من عباده العلماء » . فلو ادعى مدع أنه بلغ شأو الرئيس ابن سينا لاختلت صورة الكمال ، وضاعت مقاييس التنوع فى هذا الكون المتنوع بطبعه الذى قدره الخالق له .

ثم ينتقل الشاعر إلى فهمه هو وإدراكه لقضية النفس ، ويبدأ فى تصويرها من منطلقه الخاص جامعاً بين الشاعرية والفلسفة ، إذ يراها شعاعا ترتسم فيه صور الإشراق والبريق ، سواء أكان فى خراب بلقع من الأرض ، أم كان فى عامر منها ملىء بضجيج الحياة ، وهى تتحرك بقدرة خالقها تحرك قوى الكون المختلفة ، شأنها فى ذلك شأن حركة النهار حين يزدهى بإشراقة ضحاه ثم يطويه خالقه أمام زحف ظلام الليل . فتتراجع كل الأشعة مستسلمة إلى حيث يقدر لها الاختفاء ، ولعله يصور بذلك حالة النفس بالقياس إلى حياة البشر مقارنة بحالتها عند موتهم ، لأنه ينتقل إلى مشهد النعى حين تزدحم به المنازل ، وتكاد تدك من كثرة النحيب والبكاء ، وهو بكاء لا يستثنى ممن كتب عليه الفراق عظيما أو حقيرا ، إذ قد تضج الأرض به ، ويكثر الدمع لفراق النفوس ، أيا كانت مكانتها أو شأنها ، إذ الفراق هو الفراق بكآبته وحزنه ، لأن الروح روح والجسد جسد . وهو يفضل فى هذا المشهد على لغة التمنى لأن يدوم البقاء واللقاء ، ولكنه يبطل الموقف أمام قانون الحياة ، إذ لابد أن يسلم الشباب القياد للشيب الهزيل ، وكأن النفس تتلون — أيضا — بهذه الألوان بين عالم القوة ومنطلقة الضعف ، أو بين حياة تمتلىء حيوية وقوة ، وأخرى

تزدحم هزالا وشحوبا ، إلى أن تعرف طريقها الأوحد إلى النهاية الحتمية فى أكفانها يوم الممات ، مما يتجسد فى مشاهد الأجسام ، وعندها قد تفزع النفس وترتاع فزعة ، ولكنها ستظل مستسلمة باكية مع إقلاع السفينة مؤذنة بالرحيل إلى حيث المنتهى الأبدى والخلود ، وكأن بكائها يظل رمزا لوفائها لجسد عاشت فيه زمانا ثم انفصلت عنه فارتقب عليه كثيرا ، وهو وفاء نادرا لا يعرف غدرا ، ولا يضيع عهودا ولا ذمما فى وقت بان فيه الأحبة وانفصل ما بينهم من شرائح الزمان انفصالا قدريا حتميا ، لا رجعة فيه ولا عودة إليه .

وعودة إلى لوحات النص تجده يقول فيما سبق أن تناولناه نقلا عنه منثورا ، إذ يصور محاسنها .

الضاحيات الضاحكات ودونها
ستر الجلال وبعد شأو المطلع
يا دمية لا يستزاد جمالها
زيديه حسن المحسن المتبرع
ماذا على سلطانه من وقفة
للضارعين وعطفة للخشع
ماذا يضرك لو سمحت بجلوة
إن العروس كثيرة المتطلع
ليس الحجاب لمن يعز مناله
إن الحجاب لهين لم يمنع
أنت التى اتخذ الجمال لعزه
من مظهر ولسره من موضع
وهو الصناع يصوغ كل دقيقة
وأدق منك بنانه لم تصنع
لستك راحته ومسك روحه
فأتى البديع على مثال المبدع

على تصوير ما عاناه الأحبار والفلاسفة من البحث
تى صعب عليهم الطريق كلما ازدادوا عنها بحثا ،
ممن وجدوا راحتهم فى بساطة الأشياء وسطحيتها :

ى الأخبار من متهالك
نضو ومهتوك المسوح مصرع
من كل غاو فى طوية راشد
عاصى الظواهر فى سريره طيع
ن ويطفأون كأنهم
سرج بمعترك الرياح الأربع
ضاق بهم وشق طريقهم
والجاهلون على الطريق المهيع

المباشر للنفس وعلاقتها بالجسد راح يتصور :

مثل الشمس أنت أشعة
فى عامر وأشعة فى بلقع
ى الله النهار تراجعت
شتى الأشعة فالتقت فى المرجع
ت إلى المنازل غودرت
دكا ومثلك فى المنازل ما نعى
عليك معالما ومعاهدا
وبكت فراقك بالدموع الهمع
ا بنوى فقالت ليت لم
تصل الحبال وليتها لم تقطع

. لحظة الفراق الحتمى التى تفصلها عن الجسد :

جثمان لبست مرقم
بيد الشباب على المشيب مرقع

كم بنت فيه وكم خفيت كأنه
ثوب المثل أو لباس المرفع
آستثمت من ديباجة فنزعته
والخز أكفان إذا لم ينزع
فزعت وما خفيت عليها غاية
لكن من يرد القيامة يفزع
شرعت بأدمعها إليك وما درت
أن السفينة أقلعت فى الأدمع
أبت الوفية لا الذمام لديك مذ
موم ولا عهد الهوى بمضيع
أزمعت فانهلت دموعك رقة
ولو استطعت إقامة لم تزمعى
بان الأحبة يوم بينك كلهم
وذهبت بالماضى وبالمتوقع

ولا تكتمل صورة المعارضة هنا دون التوقف عند موقف ابن سينا فى عينيته المشهورة :

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تزرفع وتمنع

وقد شغلته فيها الروح وما أحاطها من سياج الأسرار العجيبة الغريبة غرابة الكونيات التى تعجز أمامها مدارك البشر ، وكأنما أراد الفيلسوف أن يقف عند الفاصل بينها وبين الجسد ، فراح يعمل فكره وخياله معاً لكشف أسرار توحدها مع ذلك الجسد ، ثم تصوير انفصالها عنه فى لحظة الموت ، إذ يبدأ جولته معها منذ نزولها إلى الجسم باعتباره محلا لها فى الكون الأرضى ، هبطت إليه متهاوية متهالكة ، بعد أن غادرت عالمها السماوى العلوى ، إذ كانت هناك روحانية خالصة ، لم تختلط بالمادة ، ولم تشوه بشوائبها ، وهو هنا يعرض مشهدين متباعدين لعالمين بينهما فرق كبير :

العالم العلوى الروحى الخالص موضع هبوطها الذى نزلت منه بعدما استقرت فيه زمنا لا يعرفه إلا محدده سبحانه وتعالى ، ثم العالم السفلى حيث يوجد الجسد الذى استقرت فيه ، وكان موضع بقائها بعد هذا الهبوط إلى الدنيا وعالم المحسوسات ، ومنذ هذا الاستقرار تلازم جسم صاحبها ، فى كل حركة يخطوها ، وكأنها تجاوزت بذلك مرحلة الحجاب إلى السفور ، فهو حجاب عن البشر لا عن الخالق بالطبع ، ثم هو سفور للبشر وتدنى إلى عالمهم المدرك بالحواس ، إذ تبدو فى تلك الأجسام التى تتحرك من خلالها ، وهو سفور يجعلها قريبة إلى صاحبها ، ولكنه لا يراها ، بل يظل انعدام الرؤية بمثابة احتفاظ لها ببقية من سمو تظل تشدها إلى عالمها العلوى دائما ، ومن هنا تعجز العين أو الحواس الأخرى عن التعامل معها أو لمسها ، أو محاولة السيطرة عليها ، لتستمر بمنأى عن هذه السيطرة ، ولا يكاد يدركها من الإنسان سوى عقله ، بل العقل حين يسمو ويرنو إليها طويلا متأملا ، ويديم التفكير فيها ، فعندئذ يحاول أن يعرفها ، وأن يعرف بالبراهين لم كرهت النزول إلى الجسم البشرى ، فهى — لا شك — مغلوبة على أمرها ، ليس لها خيار فى مكان استقرارها ، ولذلك يرد الكره والنفور لديها على مستوى اللحاق بالأجسام ، وربما أدى بها طول المعاشرة إلى ضرب من الالتصاق معها ، بدليل أن هذا الكره غالبا ما يتكرر ثانية لحظة الفراق ، وكأنها تتوجع لبينها عن جسد عاشرته زمانا ، هو عمر الإنسان ، فهى إذن مكرهة لأنها لا تريد الالتصاق بالمادة التى هى دونها بكثير ، فإذا ما تجانست معها وعاشرتها ، وربما هذبتها وأحسنت توجيهها ، وتفاعلت معها ، فجعلتها سبيلا لعالم من الفضيلة ومقاومة الرذيلة . عندئذ تتمزق لحظة الفراق تمزقها لحظة النزول من عالمها العلوى ، فقد حسنت المعاشرة ، وطاب البقاء والتوحد بينهما ، فيبدو الفراق آنذاك على درجة من تضخيم الحزن وإثارة الألم .

ويعاق ابن سينا تلك الصفات بين الأنفة والألفة ، وكأنه يوازن بين نزولها من عالم البقاء إلى عالم الفناء ، وكأنما انفصلت عن موضع

راحتها واستقرارها ، لتعيش فترة قلق تبدو مؤقتة مهما طال أجل الإنســان ، إذ سرعان ما تنتهى تلك الألفة بينها وبين الجسـد ، لأنه إنمـا يعيش فى عالم خرب ينتهى به الأمر ـ ضرورة ـ إلى ذلك الفناء والزوال •

ثم يتجاوز لحظة الاتســاق لتطول العشرة بين النفس والجسـد بعد أن توحدت معه ، وعندئذ آن لها أن تنسى عالمها الأول وقد فارقته طويلا ، وأنست بتلك الصلة الجديدة ، واستمرأت ذلك الاتســاق مع العالم الجديد ، ليبدو الفيلسوف هنا مشفقا عليها من هـذا الرضى وتلك القناعة ، وكأنما تخلت عن أصالتها ، وفسدت طبيعتها ، فكيف بها ترضى بالأدنى دون الأعلى ، إلا أن تكون عدوى فســاد الجسد قد اثرت فى كينونتها ؟

وهنا يعود إلى حديثه عن عالم المـادة على ما فيه من دناءة وخسة وضعة شــأن وهبوط منزلة ، وإذا بالروح تدب فى الجسد ، ولا تكاد تنفصل عنه طالمـا عاش صاحبه ، وكأنها ترضى بهذا الخضوع لأن تظل حبيسة جسد يكتب عليه الفناء وتناثر الأشلاء ، إلا أن تكون وســيلة هذا الجسد إلى الارتقاء بحكم المعرفة ، وإعمـال العقل ، ونفع الخليقة والســمو بصاحبها •

فماذا يحدث إذا جاءت لحظة المنية وحان القضاء ، إلا أن تنفصل مأمورة كما جاءت كذلك ، وعندئذ يدب الخراب فى الجسد الفانى ، ولا يبقى لها إلا أحاديث ذكريات تستعيدها فى لحظة حزن والتماس عزاء ومحاولة تأمل لهذه الذكريات الطيبة ، وعندئذ تبدو المفارقات فإذا ما كانت روحا نقية طيبة اتجهت بصاحبها إلى الفضيلة والخير ، وعندئذ كأنها تبكى عهد الفضيلة وعالمها الذى تخشى انتهاءه مع فناء الجســد ، فإذا كانت شريرة بدت وكأنها تبكى زمن الشهوة والمتـع التى عاشها صاحبها • وهنا يسيطر على الشــاعر المعجم الطللى الذى رصده الشــاعر العربى القديم ، فيراها لا تنسى الجسد بســهولة ،

بل تقف على اطلاله تذرف الدمع ، وتبه أشجانها . وتصور حسرتها على ذلك الفراق . وتجسد واقعها بين الحنين والالم ، وهي تنفصل بذلك عن عالم الفناء والأطلال الخربة إلى عالم أكثر رحابة ، لا يعرف هذا التحلل أو ذلك الخراب الذي يصيب الأبدان .

ثم يصور موقف الروح في هـذه الدنيا التي يعتبرها شرك خداع لها يوم رضيت بالبقاء فيه ، فكان شركا كثيفا ، بل كان قفصا حديديا حبسها فيه زمنا ، فعجزت عن تجاوز حدوده إلا لحظة المنية التي قطعت أوصال علاقتها بالجسد الفاني ، لتتركه مجرد كتلة ماديه كانت تمثل عقبة امامها وسجنا يحاصرها ، عندئذ تدرك ما لم يسهل لها إدراكه في اندماجها مع الجسد ، وكأنه كان عبئا ثقيلا عليها ، فإذا هي تتطلع إلى عالمها العلوى ، وتحن إليه ، حيث القيم العليا والمثل والكمال ، وعندئذ يصورها تغرد بعد أن تجاوزت مراحل الغفلة والتخاذل ، لأنها عادت ادراجها إلى عالمها الروحاني المجرد ، ذلك الذي جاءت منه أصلا مقهورة حزينة .

وهنا يطرح عدة تساؤلات حائرة حول القضية كلها : منذ هبوطها أصلا ، إلى ملازمتها للجسد ، إلى ضيقها به ، إلى انتساقها معه ، إلى انفصالها عنه ، وهي تساؤلات يترك الإجابة عليها لحكمة خالقها سبحانه حيث لا يعرفها إلا هو . وقد سمت عن مستويات الإدراك لدينا ، فلا بد أن تكون زيارتها للدنيا كشفا عن أسرار خفية فيها ، ونشرا لقول الفضيلة بين أرجائها ؛ وإلا فقد قصرت في مهمتها ، ومن هنا يقدم على تفسير مداول الحكمة الإلهية في نزولها أصلا من عالم الكمال إلى عالم النقصان والتشويه . لعلها ترتقي بالجسد شيئا عن هذا النقصان ، ولكنها لا يمكن أن تبلغ به حد الكمال طالما خضعت لحظة الفراق الزمني ، فمع مجيء غروب العمر يأتي غروبها ، بعد تجاربها وعركها الحياة الدنيا ، واكتسابها من نقائصها الكثير ، وإن كان يغوى تصيدته في حيرة غامرة ايضا تسيطر على نفسه . إذ يرى القضية يحكمها عنصر السرعة ، وكأنها جاءت برقا يتألق ،

وسرعان ما اختفى وكأن شيئا لم يكن ، وهذه هى حكمة الخالق فيما خلق . وعندها يجب ألا يتجاوز هذا المدى من التفكير حولها ، فقد ارتسمت الأبعاد المعرفية بين الشاعر والفيلسوف فى هذا الإطار الدقيق الذى ينم عن تدبر كل منهما موضوع معالجته ، ولك أن تتأمل اللوحة كاملة فى عينية ابن سينا :

نزلت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تعزز وتمنع
محجوبة عن كل مقلة عارف
وهى التى سفرت ولم تتبرقع
وصلت إلى كره إليك وربما
كرهت فراقك وهى ذات تفجع
ألفت وما سكنت فلما واصلت
ألفت مجاورة الخراب البلقع
وأظنها نسيت عهودا بالحمى
ومنازلا بفراقها لم تقنع
حتى إذا اتصلت بهاء هبوطها
عن ميم مركزها بذات الأجرع
علقت بها ثاء الثقيل فأصبحت
بين المعالم والطلول الخضع
تبكى وقد ذكرت عهوداً بالحمى
بمدامع تهمى ولما تقلع
وتظل ساجعة على الدمن التى
درست بتكرار الرياح الأربع
إذ عاقها الشرك الكثيف وصدها
قفص عن الأوج الفسيح المربع
حتى إذا قرب المسير إلى الحمى
ودنا الرحيل إلى الفضاء الأوسع

وغـدت مفـارقة لكـل مخـلف
عنهـا حليف الترب غير مشـيع
هجمت وقد كشف الغطاء فأبصرت
ما ليس يدرك بالعيـون الهجع
وغدت تغرد فوق ذروة شـاهق
والعلم يرفع كل من لم يرفع
فلأى شيء أهبطت من شـامخ
عال إلى قعر الحضيض الأوضـع
إن كان أهبطها الإله لحكمـة
طويت عن الفـذ اللبيب الأروع :
فهبوطها لا شـك ضربة لازب
لتكون سـامعة لمـا لم تسـمع
وتعـود عالمـة بكـل خفيـة
فى العـالمين فخرقهـا لم يرقع
وهى التى قطع الزمان طريقهـا
حتى لقـد غربت بغـير المطـلع
فكـأنه بـرق تألق بالحمـى
ثم انطـوى فكـأنه لم يلمـع
أنعم برد جواب ما أنا فاحص
عنـه فنـار العـلم ذات تشعشع

وبعدها يتراءى لنا الموضوع مطروحا بين ابن سـينا وشوقى ، ولكنه موضوع شائك تغلفه درجة عاليـة من الحساسية والدقة ؛ لأنه يختلف عن اختيار الشـاعر لشريحة تمثل موضع تجربة أو قضية تصبح موضع فكر ، ولذا بدا ابن سـينا أقرب إلى تطويع الشـعر لفلسفته تجاه النفس ، وحاول شـوقى أن يميل إلى شاعريته حين اصطنع تعادلية معقولة بين حس الشـاعر ومنطق الفيلسـوف فى هـذا الموقف .

وفى الإطارين معا الفلسفى والشعورى غلب العقل على الرؤية الوجدانية حول رحلة النفس المزدوجة بين هبوط وصعود ، ولقاء وفراق ، وتصوير لأبعاد متباينة من الحزن الغالب عليها فى غياب الاختيار ، فلا شك أن مفارقتها عالم الكمال الذى استقرت فيه بداية يؤذن بطرح إحساسها بالغربة التى ستحسها فى عالم مجهول ناقص ، فإذا بها تقع فى إسار الجسد جبرا ، وإذا هى أيضا عاجزة عن تجاوزه ، فيبقى لها أن تروضه ، وتنتزعه من عالمه الممسوخ المشوه إلى عالم أفضل وأكثر مثالية وكمالا ، ولكنها لا تنجح فى كل الأحوال ، فقد أحيطت بعالم الشهوات ، وحفت بدنيا الاختبار ، فربما ارتفعت وسمت عن رذائل الدنيا ونقائصها ، وربما مالت إليها وغرقت فى فتنها ، وفى الحالتين يأتى التميز أو التدنى البشرى وسطا بين الجانبين الملائكى والشيطانى فى الإنسان ليصبح مزيجا بين الأبيض والأسود .

وتنقضى فترة المعاشرة بإذن من الخالق ، وقد تكيفت النفس مع صاحبها فى عالم الدنيا ، أو نفرت منه ، وعندئذ يأتى الفراق الأبدى المحتوم الذى يطلقها من إسار الجسد ودنياه ، عودا إلى عالم الخلود والبقاء ، ولذا تراها منقسمة على نفسها ، فهى الباكية الحزينة السعيدة معا ، ففيها رموز الوفاء ، وفيها أيضا هذا النقاء الذى يسمو بها عن شوائب النقص سعيا إلى عالم الكمال الأسمى .

ولك أن تستجمع صورة من تأمل هـذه المعارضة على مستوى تفاصيل صورها ، ولغتها التقريرية المباشرة ، من خلال تعدد القراءة لكل من النصين ، ثم تأمل القراءة الثانية والثالثة لتجد عالمـا طريفا من خصوصية تلك المعارضة الشعرية المتميزة ، وعندئذ لا تشغل كثيرا بمنطق الإطالة أو القصر بين فيلسـوف حكيم وبين شـاعر مصور تستغرقه التفاصيل ويزداد لديه الإلحاح على الصدور عن عالم التصوير والمجاز والإطناب والإطالة مما يعد جزءا مميزا لفنه .

ثم تبقى خصوصيات الشاعر واردة فى معارضته للفيلسوف

وقد تحول إلى الحوار (ياسعاد) وطرح صورة غزلية بدت فيها الدمية والحسن والجمال ، والحجاب ، ثم تطرق شوقى إلى حديثه عن ابن سينا ليجعله مدخله الفلسفى بعد ذلك إلى عالم النفس من تشبيهه لها بالشمس ، إلى الأرض البلقع ، إلى مفارقة الجسد ، إلى البكاء ، إلى رموز الوفاء التى حاول من خلالها اصطناع ذلك المزج الطريف بين منطق الشاعر والفيلسوف معا .

* * *

تعقيب واقتراح

ويطلع علينا هنا سؤال له خطره ووجاهته ، إذ يعبر عن ضرب من القلق والحيرة أمام التيارات التجديدية فى شعرنا المعاصر ، فهل معنى الانصراف عن النظم العمودى إلى نظام التفعيلة ، وازدحام البيئة بتيارات الشعر الحر ، والخلاص إلى التوزيع الصوتى الجديد على مستوى التفعيلة أو ما دونها ، أو على مستوى تباين عدد التفعيلات بين السطور بما يخرج عن حدود الصورة التقليدية ووحدة البيت ، أو اللجوء إلى تغاير القوافى ، هل يؤدى كل هذا التحول إلى موت ما نسميه بالمعارضة الشعرية إلى الأبد ؟

إن الحكم بهذا الموات يعد ضربا من الخطل والمغامرة التى لا تحمد عقباها ، وكأننا قد أقررنا — ببساطة — بالانقطاع الفكرى والثقافى فى تاريخ حركتنا الأدبية ، وهو ما لا يجوز ، ولا يجب التسليم به بحال .

ويظل الأجدى من هذا كله البحث عن صيغة جديدة فى إطار نماذج معرفية محددة ومتجددة ، تحاول استجماع تصور آخر لفكرة المعارضات الشعرية ، يمكن فى حدودها التنازل عن مفهوم الوزن والقافية والروى وحركته ، وعندها يمكن ابتداء البحث عن وسائل أخرى وبدائل قد تظل ثابتة إلى حد كبير ، وهنا ينقلب الأمر ، ويظهر عكس ما طالت مناقشته من شروط الالتزام الشكلى لدى شعراء المعارضات .

وهنا نصوغ اقتراحنا حول تلك الصيغة من خلال تأمل استمرارية التواصل التراثى ، وهو أمر يبدو قائما إذا ما قسناه بتشابه التجارب القائمة بين الشاعر القديم والشاعر المعاصر ، أو على الأقل — فى تشابه ذلك المعادل الموضوعى الذى يدأب الشاعر على البحث عنه ، ويجد ويكدى حتى يتعرف عليه ، ليسقط عليه تجربته ، ويبلور من خلاله انفعاله .

فإذا ما انتهينا إلى صيغة متزنة مقبولة أمكن استكشاف هـذا البعد الذى يستريح فيه الشاعر من عناء البحث عن المعادل الموضوعى، لأنه وجده جاهزا فى ذاكرته من خلال تعدد قراءاته التراثية ، واستيعابه لتجارب الشعراء من قبله ، فإذا هو يستريح لهذا التشابه ، فيصوغ على أساس منه تجربته ، وإن اختلف مقومات الشكل — ولا نقول طبيعة النوع الأدبى — فبدت جديدة — كما قلنا — وكأن منطقة الإبداع هنا يغلب عليها وتشيع فيها لغة العصر من خلال تلك السياقات الجديدة المتميزة .

وبناء على هـذه الرؤية يأتى الاقتراح بفتح مجال لدرس المعارضات الشعرية من خلال هـذا التدور ، أو بما يقرب منه ، بحيث لا يضيع حق شعرائنا المعاصرين فى البحث عن الجذور ، وتأمل مواقفهم إذا قيست بقياس التقليد والإبداع معا : بعيدا أيضا عن منطقة السرقات الفنية من ناحية ، أو ادعاء توارد الخواطر من ناحية أخرى .

فلا شك أنهم جددوا على مستوى الشكل بما يكفى الخروج من عباءة القديم ، وقد يتسق مع إيقاع العصر ، ويفى بتحوير طبائع التجارب ، ويشبع فى النفس البشرية رغبتها الطموح إلى التجديد ، والجرى وراء صيغ الابتكار والإضافة ، وإن ظلت هـذه المقولة نسبية تحتاج إلى المزيد من النقاش والمراجعة .

وليس معنى هـذا أن نسقط حق التيار التقليدى فى نظم الشعر فى أن يظل معارضا ، أو متأثرا بالقديم ، فهو أولى بذلك من سواه . ولذا يمكن إتمام الرؤية التاريخية من خلاله على طراز ما رأيناه فى بعض الشوقيات . وعندئذ تنعدم الحاجة إلى الجدل أو البرهان فى هـذا الجانب .

ولكن الموقف الذى لا يزال بمثابة اقتراح يحس تأمله أن نتوقف

عند معطيات التجربة الشعرية لدى الشاعر المعاصر ، فإذا وجدنا فيها ما يشى بالنقاط مادة معادلة من واقع التراث ، اصطلحنا ــ وقتئذ ــ على دراســة عمله من خلال مفاهيم مرنة وواسعة للمعارضة الشعرية على أســاس من التجربة وتوافق خيوطها ، مع التجاوز فى قضية الشكل الجديد التى يجب الا تقف حجر عثره بيننا وبين التراث ، وإلا حكمنا باقطاع المعاصرة عن ذلك التراث ، وهو حكم بالموات على تاريخ أمة لا يجرؤ باحث ــ ولا يحق له ــ على إصداره إلا متجنيا على الحقائق ومتجاوزا المنطق الطبيعى للأشياء .

ويظل هــذا الاقتراح مستندا إلى القرائن والشواهد العشوائية التى لم نقصد إلى رصدها ، ولا إلى تقنينها أو إلى إحصائها قصدا ، بل ربما تبينا عنصرا ما من عناصر التجربة ، وقد تكرر بصورة ملفتة تكاد تكون مقصودة على الشاعر المعاصر ، وكأنما وفر على نفســه عناء البحث عن موضــوع على أرض الواقع المعاش ، خاصــة أن الموضوعات كثيرة ــ كما رأينا من قبل ــ كثرة الأشياء الموجودة فى عالمــه ، على نحو ما رآه عابر السبيل من كل شىء « حين يمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشــعور صالح للتعبير ، واجــد عن التعبير عنه صــدى مجيبا فى خواطر الناس »[1] .

إن الوقوع على هــذا الرمز التراثى يعد كســبا جديدا يمكن أن يضاف إلى باب التواصل الفكرى بما يؤهل لإضافته لفن المعارضة الشعرية ذاتها ، فكما أراح شوقى نفســه على حساب البحترى أو أبى نواس أو المتنبى ، ثم بحث عنها موجدها من خلال أى منهم . نجد المجال ما زال مفتوحا أمام شعرائنا الجدد ، لولا تلك الحواجز الشكلية التى ارتبطت بنزعة التجديد فبدت كأنها عقبة كؤود ، تحول دون عرض التجارب فى أطر الأنســاق الفنية المعروفة . ومع هــذا

---

(١) مقدمة عابر ســبيل للعقاد ص ٥

فقد جذبتهم التجربة التراثية كثيرا ، وأعلنوا عن ذلك صراحة على نحو ما نجده عن شاعر رومانسي مثل إبراهيم ناجي حين يتعرض طويلا للمشاهد الطللية التي أخذت أديه بعدا غزليا خادعا ، ولكنه سيظل من طرف ظاهر أو خفي وثيق الصلة بأبعاد طللنا القديم الذي احتل مكان الصدارة من القصيدة الجاهلية وما حذا حذوها في ظلال الحركة الأدبية بعد الجاهلية ، قام يبث الشاعر ليتخلى عن منازل الضياع الإنساني ، والترنح أمام حالة الفقد ، أو استنشاء حرمانه الداخلي ، أو مخاوفه من المجهول ، صحيح أن الأطلال القديمة قد بدت واقعا معاشا لدى شعرائها ، ولها محاورها ومقوماتها الخاصة من مكان وامرأة وشاعر وبكاء وماض وحاضر ومشاعر ووقوف واستيقاف واستبكاء ولكن تلك الواقعية سرعان ما تتمخض عن أبعاد إنسانية تمثلها تلك الدلالات النفسية التي شغلت باستجلائها الدراسات الأدبية على طريقة ما عرضه « فالتر براونة » أو عز الدين اسماعيل وغيرهما في هذا الجانب •

فمن منظور تواصل هذا الخيط النفسي يتراءى لنا الإنسان هو الإنسان أمام قوى الكون وما وراء الطبيعة ، على عكس ما يخضعه لعلمه أو خبرته ، سواء أكان بدويا أو حضاريا ، جاهليا أو غير جاهلي ، فثمة رابطة تشده إلى وجوده البشري لا يمكنه إنكارها مع تغاير العصور ، بل تظل على درجة بارزة من الثبات والتكرار ، تسمح بتبين هذا التواصل ، وتدعو إلى ضرورة تسجيله •

ومن منطلق تلك الرؤى الإنسانية المتواصلة يمكن استدراك الموقف ، حتى لا نقطع بمرحلة مدرسة الإحياء ، وكأنها نهاية الطريق مع تراثنا الأدبي ، وكأن ما بعدها يظل نبتا شيطانيا في أرض يباب لا حياة فيها ، أو يظل منبت الصلة — وهذا مستحيل — بالمادة القديمة التي أبدعتها قرائح الشعراء عبر الأجيال المتعددة خاصة منهم القمم الكبار ، أو يظل — على أسوأ الفروض — بمثابة تجاهل لحركة الشعر في هذا الاتجاه ، وهو ما يعد ضربا من التخاذل الذي

يشين كياننا الثقافى إزاء شريحة منه يجب درسها وتقويمها ، ومحاولة تحليل السالب منها قبل الموجب ، دون أن تضيع فى غياهب التناسى ، أو التغافل . بما قد يجنى على كم فكرى له قيمته ووزنه ، وله كيانه الذى يجب الاعتداد به .

فإن سلمنا بصحة هذه الأفكار أمكن على سبيل المثال — والمثال هنا عشوائى — أن نلمح تشابها واضحا بين منطق شاعر كالسياب فى انشودة مطره . وتصوير أحزان وطنه تحت سطوة المحتل الأجنبى وبين منطلقة شعر الطبيعة التى استوقفت الشاعر القديم فتجادل معها وتحاور من خلالها . وشكا إليها همومه وبثها أشجانه ، وطرح من خلال مقوماتها تجاربه ، وظهر تفاعله الموجب معها جدلا بين تأثير وتأثر ، فستظل الطبيعة هى الطبيعة ، والإنسان أمامها هو الإنسان . والتجارب البشرية هى التجارب ، والوطن هو الوطن على غرار ما رأيناه عند شوقى ، وما يمتد إلى ملامح المواطنة وشعر الحنين فى تراثنا القديم — وما أكثره — على غرار وطن ابن الرومى الذى آلى على نفسه الا يقبل بيعه إياه ، وألا يرى غيره الدهر مالكا إياه ، وإن اختلفت صيغ التعبير . أو تغايرت أشكاله ، أو زادت لغة التصوير عمقا بحكم المعاصرة والرغبة فى التجديد والإضافة ، وإن كان هذا لا يسقط بحال منطق التشابه الذى يذكرنا دوما بحديث المعارضات وعالمها المتميز .

فإذا لم يقنعك هذا الشاهد وقلت شتان بين صور السياب فى إطار فكره ومنهجه الجديد ، وبين صور القدماء على بساطتها ووضوح دلالاتها وعفويتها ، بدا الأمر أكثر إقناعا من خلال شاهد عشوائى آخر كتبه أمل دنقل وهو فى فراش مرضه على طريقة المتنبى وقد كان فى فراش مرضه أيضا فى مصر ، وكأن الشاعر قد بحث فى خزانة فكره فوجد أبا الطيب ماثلا أمامه وقد أصابته الحمى فأقعدته فى فراشه الذى كان جنبه يمل لقاءه فى كل عام على حد تصويره ، وراح يحكى تجربته المريرة معها ، ومراوغته لها ، وصراعه المستمر

للنجاة منها ، ولكن دون جدوى . فإذا هى تأتيه قهرا لأنها تراقب على حد معالجته للموقف « مراقبة المشوق المستهام » ، فى حين أنه يراقب وقتها « من غير شوق » ، فهو يبدو مذيا خائفا فزعا حتى يطلع عاينا منها بحكمة :

ويصدق وقتها والصدق شر   اذا ألقاك فى الكرب العظام

فربما جمعت تجربة المرض بين حس الشاعرين ، وربما وجد أمل فى موقف المتنبى مدعاة لتصوير صراعه هو الآخر إزاء مرضه ، وصراع النفس وانقسامها بين ماض تتمنى أن يعود ، وبين حاضر تتمنى انقضاءه وانقشاع غشاوته ، فهنا تأثر أمل بالمتنبى — على الأرجح — واستفاد من تجربته فى مثل هذا الموقف . خاصة إذا تنازلنا عن مسألة الشكل إلى ما وراءها من دلالات وأبعاد وملامح تبررها إنسانية التجربة وخصوصيتها فى ان واحد .

لقد دأب أبو الطيب على البحث عن معادله الموضوعى فلم يجده إلا فى صورة ذلك الجواد العربى الأصيل . وهو هنا يلتمس من خلاله أصالته أيضا ، وعروبته . فهو اختيار عنصرى فى صورة مبدئية . يعقبها توحده معه على الصعيد النفسى ، كما توحد معه غيره من شعراء العربية يوم أن كان الجواد والناقة جزءا من وجدان العربى وجانبا أساسيا من حبه فى عمق الصحراء ، لم يكن لينفصم عنه يوما ما ، ألم يكونا وسيلته إلى النجاه من أهوالها ، والرحلة عبر مشاقها ، والفوز بقطعها حتى تصبح فلا مفازة ؟

لقد توحد عنترة مع جواده حين راح يتحاور معه ، وإن بدا الجواد لديه عاجزا عن الحوار إلا من خلال لغة خاصة ؛ يفهمها عنترة بحكم معاشرته له . وعلاقته الحميمة به ، وهى اللغة التى حرر من خلالها الفرس فارسه ، فيتجاوز من خلاله طبقته ، فكان وسيلة إلى أوسع أبواب التحرر الإنسانى ، بل بدا رمزا من رموز تلك الحرية ذاتها :

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمى .

إذ لا أزال على رحالة سابح

نهد تعاوره الكماة مكلم

طورا يجرد للطعان وتارة

يأوى إلى حصد القسى عرمرم

لما رأيت القوم أقبل جمعهم

يتذامرون كررت غير مذمم

يدعون عنتر والرماح كأنها

أشطان بئر فى لبان الأدهم

ما زلت أميهم بثغرة نحره

ولبانه حتى تسربل بالدم

فازور من وقع القنا بلبانه

وشكا إلى بعبرة وتحمحم

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى

ولكان لو علم الكلام مكلمى

والخيل تقتحم الغبار عوابسا

ما بين شيظمة وأجرد شيظم

ولقد شفى نفسى وأبرأ سقمها

قيل الفوارس : ويك عنتر أقدم

فإذا هو يرسم صورة حياته من خلال مشهد من مشاهد فروسيته ولم تكن للفارس منزلة إلا من خلال فرسه ، فهو رمز من رموز شجاعته ، وهو وسيلته إلى تجاوز الطبقة ، ولذا راح يدير من خلاله ومعه هذا الحوار الإنسانى حتى كاد يتوحد معه ، فيبدو عليه خائفا ومشفقا ولا يكاد يتطهر من عاطفتيه هاتين تجاهه فى حرب أو سلم ، بل يبدو شديد الحرص على استكشاف واقعه النفسى من خلال كثرة ما واجه من حروب ، وهو — أى الفرس — على أى حال — سبيل الفارس الأول إلى تحقيق مجده الشخصى والقبلى على السواء .

ولم تكن اللوحة الحربية هي الوجه الوحيد للفروسية ، ولا ظلت قصرا على العبيد دون الأحرار ، بل كانت وسيلة الحر والأمير لإبراز إمارته وتأكيد سيادته ، عبر رحلة صيد يتخذه فيها أداة لا يهدأ إلا إليها على لغة امرئ القيس في لاميته حين يخيف بفرسه كل قطعان الحيوانات الأخرى ، فالفرس سيدها جميعا ، يتحكم فيها وينشر بينها ضروبا من الفوضى والفزع يرمز بها إلى حريته المطلقة وسيادته :

وقد أغتدى والطير في وكناتها
لغيث من الوسمى رائده خال
بعاجزة قد آترز الجرى لحمها
كميت كأنها هراوة منوال
ذعرت بها سربا نقيا جلوده
وأكرعه وشى البرود من الخال
كأن الصوار إذا تجهد عدوه
على جمزى خيل تجول بأجلال
فعادى عداء بين ثور ونعجة
وكان عداء الوحش منى على بال

فهو يعجب من فرسه بصلابته ، وقوة بنيان جسده ، وشدة ضموره ، فكأنه الهراوة القوية التى تحدث ذلك الفزع بين أسراب البقر الوحشى التى فرت أمامه مذعورة حتى أجهدها العدو فدفعها إلى الاستسلام له ، وهو سريع الانطلاق بينها حتى يصيدها بعد مطاردات مثيرة يبدو فيها الفرس صورة من فارسه الذى لا يرضى من حياته إلا أن يصيد ذلك المجد فى لحظة نصر ينتظرها كما صور ذلك قوله :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة
كفانى - ولم أطلب - قليل من المال
ولكنى أسعى لمجد مؤثل
وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى

وعلى هــذا لم ينصرف الشاعر عن تصوير مثاليه بجواده ، بل تكررت لديه المشــاهد ، وارتسمت في مخيلته الصور التي راهـا قرينا لإمارته وفروسيته ، إذا أخذنا بما رصده امرؤ القيس نفسـه في تفاصيل المشــهد في بائيتــه التي يراه فيهـا :

وقد أغتدى والطير في وكناتهـا
وماء الندى يجرى على كل مذنب

بمنجــرد قيــد الأوابد لاحــه
طراد الهوادى كل شــأو مغرب

على الاين جيــاش كأن سراته
على الضمر والتعداد سرحة مرقب

يبــارى الخنوف المســتقل زماعه
ترى شــخصه كأنه عود مشــجب

له أيطلا ظبى وســاقا نعــامة
وصــهوة عير قائم فوق مرقب

ويخطو على صــم صلاب كأنهــا
حجــارة غيل وارســات بطحلب

له كفــل كالدعص لبــده الندى
إلى حارك مثــل الغبيط المــذأب

وعين كمــرآة الصــناع تديرهــا
لمحجرهــا من النصيف المنقب

له أذنان تعــرف العتق فيهما
كســامعتى مذعورة وســط ربرب

ومســتفلك الذفرى كأن عنسانه
ومتنانه في رأس جذع مشــذب

وأســــحم ريان العســيب كأنه
عثاكيل قنو من ســميحة مرطب

إذا ما جرى شــأوين وابتل عطفه
تقول هزيز الريح مرت بأثأب

يدير قطاة كالمحالة أشرفت
إلى سند مثل للغبيط المذأب

فإذا هو يبكر مى خروجه بفرسه الذى يراه قيدا للوحوش لسرعته وقوته ، وهو يعلوها جميعا كما يعلو كل الأشياء فى طريقه فلا يعوقه منها شىء ، ومن ثم نفذ إلى تصوير مظاهر قوته على المستوى الجسدى فى ضموره وملاسته وصلابته كرموز مجتمعة لقوته ، حتى راح يلتمس له الأشباه فـ « أيطلاظبى ضامر » ، أو « ساقا نعامة » ، أو سرعة « ذئب » أو سرعة « ثعلب » فى عدوه وجريه او يجعل حوافره أشبه فى صلابتها بحجارة الماء التى لا تتفتت وقد علاها الطحلب فاصفرت واشتدت صلابتها ، ثم صور عنانه الذى شد به ، فبدا كجزع نخلة سامقة لطول عنقه وضخامته ، وكذا كان منه الذيل مثل شماريخ نخل حثر ارتواؤه من مصادر المياه المتدفقة ، ومنها ينطلق إلى رحلة الصيد التى فصل فيها طويلا أحداث الفزع التى حلت بقطعان بقر الوحش وكذا الثيران الوحشية ، التى راح بعضها يدفع بعضا أمامه من شدة ما أصابها من فوضى الرعب فى زحام سرعة الفرس ، لينهى الرحلة بتصويره مظفرا منتصرا بدليل:

كأن دماء الهاديات بنحره
عصارة حناء بشيب مخضب
وأنت إذا استدبرته سد فرجه
بضاف فويق الأرض ليس بأصهب

ولا نريد هنا أن نتحول بالحديث إلى استعراض لتاريخ الفروسيه العربية ولا الاستغراق فى حقولها المتنوعة فى شعرنا القديم إلا من خلال استكشاف توحد الشاعر العربى مع فرسه ، حين أحس تواجد الذات من خلاله ، وفى إطار تفاعلها معه ، وكذا تفاعلها مع ممدوحه ، حتى بدت الخيول لدى المتنبى فيما يتعلق بسيف الدولة مصدر ثقته فى النصر :

فلا تستنكرن له ابتساما
إذا فهق المكر دما وضاقا
فقد ضمنت له المهه العوالى
وحمل همه الخيل العتاقا

أما عند المتبنى نفسه فكان لها شأن آخر ، ابتداء من حنينه إليها ، وتوحده معها إلى التماس ذاته من خلالها ، الى تصور هذا المعادل الذى بحث عنه إبان مرضه فى مصر فى إطار أزمته من ذلك الجواد العربى الأصيل الذى صور نفسه من خلاله ، وقد رفض تشخيص الطبيب ساخرا منه ، ليتوقف عند تشخيصه النفسى الذى لا يدركه أحد سواه ، من خلال تصويره لطبيعة هذا الجواد حين تتلاقى مع طبيعته هو ، فهو جواد أبى لا يرى المجد إلا فى الميدان واندفع عبر أهواله ، كما يجد مرضه فى الوقوف أو التخاذل عن الخروج :

يقول لى الطبيب أكلت شيئا
وداؤك فى شرابك والطعام
وما فى طبه أنى جواد
أضر بجسمه طول الجمام
تعود أن يغبر فى السرايا
ويدخل من قتام فى قتام
فأمسك لايطال له فيرعى
ولا هو فى العليق ولا اللجام

فكانت صورة الخيول أقرب إلى ذهنه من غيرها ، وقد اعتد بنفسه معها فى جوف الصحراء ، فبدأ بها على كل ما سواها ، وقدمها على شاعريته :
الخيل والليل والبيداء تعرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وبذا تعددت أرصدة الفروسية على امتداد رحلة شعرنا القديم فكانت الرمز والحقيقة ، وكانت الحلم والواقع ، والوسيلة والغاية ، ثم تحولت إلى رموز الصحة وتجاوز المرض والسقم ، إلى غير ذلك من زحام المعاني التي استوقفت شاعرا مثل أمل ، فبدا فيها قريبا جدا من المتنبي بدليل قصيدته التي نظمها « مع المتنبي في مصر » ، ويبدو أنه قد تنبأ بهذه المنية التي صحبه فيها عبر رحلة مرضه التي استوحى منه فيها حديث الخيول الذي وظفها في إطار تجربة المرض أيضا ، فكانت ضمن أوراق الغرفة رقم ثمانية . وفيها استوقفته مشاهد الماضي الذهبي الذي كانت الخيول أساسا لطرحها في أوج قوتها ، وبها تم فتحه على سنابكها . فكانت كما صور في قصيدته « الخيول » :

الفتوحات — في الأرض — مكتوبة بدماء الخيول •
وحدود الممالك
رسمتها السنابك
والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ••
حيث يميل

فهو يربط بها تاريخ العرب وفتوحاتهم ، ويشغله منها دماؤها التي رأيناها موزعة بين شعرائها القدماء في سبيل تلك الفتوح ، وسنابكها التي ارتسمت ضمن لوحات شجاعتها ، وسيوف الفرسان التي رسخت تلك الفتوح الواسعة لتظل حقائق مكتوبة في أعماق التاريخ • ولكن موقف الخيول نفسها يظل أسيرا في إطار الحلم الذي يموت على أرض الحقيقة ، حين تنتفي كل الصور الموجبة لها ، ليراها الشاعر — آنذاك — من منظار آخر ، فقدت فيه كيانها بل ربما كينونتها : في إطار لغة العصر الزائف ، وقد آل أمرها إلى صورة لهية بدت أقرب إلى الموت منها إلى الحياة ، في مشهد كوكبة الحرس الملكي ، أو في جمادات حقيرة يعبث بها الصغار في صورة ذلك الحصان الخشبي ، أو حصان الحلوى أو الطين ، فكلها تبدو صورا مهترئة

هزيلة أقرب إلى تمثيل « العدم » فى آنية الشـــاعر ، مقابل « الوجود » الذى يستشرفه من عبق ذلك المـــاضى البعيد ومن عراقته :

اركضى أو قفى الآن •• أيتها الخيل
لست بالمغيرات صبحا
ولا العاديات ــ كما قيل ــ ضبحا
ولا خضرة فى طريقك تمحى
ولا طفل أضحى ••
إذا ما مررت به •• يتنحى
وها هى كوكبة الحرس الملكى ••
تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات
بدق الطبول
اركضى كالسلاحف ••
نحو زوايا المتاحف
صيرى تماثيل من حجر فى الميادين
صيرى أراجيح من خشب للصغار الركاحين
صيرى فوارس حلوى بموسمك النبوى
وللصبية الفقراء •• حصانا من طين
صيرى رســوما •• ووشـــما
مثلما جف ــ فى رئتيك ــ الصهيل !

فهل كانت تجربة الشـــاعر حين عرضها من خلال مرضه ، وقد تجسدت له صورة ذلك الفرس الذى انهار حتى كاد يصير مجرد رسم ووشم جف فى رئتيه الصهيل إلا تكرارا واضحا لنفس الأعماق التى رسمها أبو الطيب له وللحمى من خلال رموز الجواد ؟

وهل كان الموقف إلا ضربا من هـــذا التوحد ، وذلك التشابه بينهما على طريقة أبى الطيب ، وقد رأى نفسه هناك جوادا « أمسك لا يطال له فيرعى ، ولا هو فى العليق ولا اللجام » على عكس ما عرف عنـــه

فى ماضيه يوم أن تعود أن يعبر فى السرايا . ويوم أن كان الشـاعر يمل لقاء فراشـه فى كل عام !

لقد بدا أمل شديد القرب من نفس التجربه . وقد أضاف إليها من أبعاد تجربته الخاصـة ، ومن جدله مع واقعـه ، تلك الصـور المتعددة التى رسمها للحصان عبر صراعات الزمن بين الموت والحياة ، ثم تردد لديه صراع الشـاهد بين المـاضى العريق والحاضر الهزيل ، فأى هزال هـذا الذى يعينه إذا ما قيس بأصالة المـاضى البعيد من خلال تلك الخيول وقد تشابهت مع البشر فى كل شىء :

كانت الخيل ـــ فى البدء ـــ كالناس
برية تركض عبر السـهول
كانت الخيل كالناس فى البدء
تمتلك الشمس والعشب
والملكوت الظليل
ظهرها لم يوطأ لكى يركب القادة الفاتحون
ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض
والفم لم يمتثل للجام
ولم يكن الزاد .. بالكاد
لم تكن السـاق مشكولة
والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدنى الصقيل
كانت الخيل برية
تتنفس حرية
مثلما يتنفسها الناس
فى ذلك الزمن الذهبى النبيل

فبدا شـديد القرب مما رأيناه من مشاهد حسية رسمها للخيل إعجابا بها ، ولكنه إعجاب مشروط بتلك المفارقات بين موجب ماضيها وسالب حاضرها ، ومنه ما ينصرف إلى ظهورها ، وجسدها الأبى ،

ولجامها . وساقها . وعليقها ، وحوافرها ، على نحـــو ما بدا موزعا بين ثنايا اللوحة عبر المـــاضى الذهبى ، وقد ضاع كله فى زحام هوان الحاضر • ومثل ذلك ما كان من موقفها فى ذلك المـــاضى من خلال أعين الناس وكأنها تحكمت فيهم حين حققت لهم المجد وإلا حكمت عليهم بالخذلان والضياع ، فكان لها ـــ آنذاك ـــ زمام الأمور دون سواها ، وكانت ذواتها فاعلة قبل بدء ذلك الفقد الذى آلت إليه صورتها ، ولعله قصد بمنطلق الرمز أيضا التلاميح إلى رحلة الصراع مع المرض على نحو ما قد تكشـــفه الصورة :

الخيول بساط على الريح
سار ـــ على متنه ـــ الناس للناس عبر المكان
والخيول جدار به انقسم
الناس صنفين
ساروا مشاه وركبان
والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها
حملت معها جبل فرسانها
تردت خلفها : دمعة الندم الأبدى
وأشـــباح خيل
وأشـــباه فرسان
ومشاه يسيرون ... حتى النهاية ـــ تحت ظلال الهوان
اركضى للقرار
واركضى أو قفى فى طريق الفرار
تتساوى محصلة الركض والرفض فى الأرض
ماذا تبقى لك الآن :
ماذا ؟
سوى عرق يتصبب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
فى جيوب هواة سلالاتك العربية

فى حلبات المراهنة الدائرية
فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفى المتعة المشتراة
وفى المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبى الهول
(هـذا الذى كسرت أنفه
لعنة الانتظار الطويل)

فإذا إحساس بالألم هنا يتدفق لدى الشاعر فيدفعه دفعا إلى تصوير قتامة حاضرها وكآبته ، وقد آلت إليه جماداً لا قيمة له ، وإن بقيت فيها الحياة فهى مجرد أدوات لعبث الصغار والكبار على السواء ، فهى وسيلة رهان غافلة عما يدور بشأنها ، وأى هوان ومذلة لحقا بها حين تحولت إلى دمية فى ظلال شموخ الزمن وتعاريجه التى لا تنتهى بقدر ما تنهى . وكيف يبقى هذا الشموخ إلا الزمن دونها ، فإذا به يجد فى كسر أنف أبى الهول مؤشرا آخر من موشرات سطوة الزمن يدعم مقولته حول صورة قسوته ، وكأنه بعدها ينصرف إلى انتظار الموت التى يفرض بيتميته على كل الأشياء ، وأمامه يضيق النفس الشعرى إلى هـذا المدى :

استدارت ـــ إلى الغرب ـــ مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت !

فربما كانت تلك المزولة تجاه الغروب إيذانا بنهاية الحياة وقرب المنية على حد ما تعكسه الصورة .

وبذا انصرف الشاعر إلى أعماق التجربة الإنسانية التى غلفتها قصته مع الخيول وقد أحالها إلى ضرب من الدراما الإنسانية التى تحكى نمطا من الصراع الأدمى أو حتى الصراع الحيوانى إزاء الزمن ،

فكانت المعادلة معقدة بين الماضى والحاضر ، معقودة بين الطموح والفشل ، وهو ما التمسنا له نظيرا لدى المتنبى على نحو من القرب الظاهر له ، وعند غيره على انه التصوير الواعى لماضى الخيل فى شعرنا القديم

ونعود إلى بداية التعقيب والاقتراح ، فهل تؤتى هذه المحاولة ثمارها المتوقعة فى زحام عالم المعارضات الشعرية ؟ وعلى أساس منها تكون مداخلنا إلى التعرف على مزيد من هذه الاتجاهات الواضحة لدى الشاعر المعاصر • وفى ظنى أن الاقتراح يظل رهنا بمعاودة التأمل لأمثال تلك التجارب وأشباه هذه المواقف ، بما يكفى لالتماس التقارب بينها بعيدا أيضا عن زحام القواسم المشتركة بين الشعراء حين ترد بين ثنايا الصور الجزئية أو اللمحات السريعة بما لا يكفى لتناولها باعتبارها ظاهرة عامة •

* * *

خاتمة

سارت خطى هذا البحث فى اتجاهين متكاملين من خلال الأساسين النظرى والتطبيقى ، وبدت الغلبة فيه للجانب التطبيقى ، مما أدى إلى تنوع مجالات التطبيق طبقـا لتصانيف مختلفـة طرحتها تجارب الشـعراء بين بكائيات ورثائيات متعددة الأطراف ، أو غزليات ومواقف خاصـة متميزة تمثلت تجارب شـعرائها ، أو مواقف فكرية وفلسفية دارت فى نفس الفلك العقلى ، أو مواقف حماسية وانفعالية بدت — بطبيعتها — أقرب إلى التشابه بين الشـاعرين المتعارضين .

ومن تصانيف التجارب بهذا الشكل يمكن أن نراها فى إطار من تصنيف تاريخنا الأدبى لتراثنا حينا أمام العصر الجاهلى فى واحـد من نماذجه الإنسانية المصاغة جماليا على لسـان شاعره ، وأحيانا أمام الشـاعر الأموى أو العباسى . أو شاعر المدرسـة الإحيائية فى العصر الحديث ، بما يكفى لطرح مقولات محددة حول أساليب المعالجة ، ودوافع هـذا التشابه ، وتبريره . وقياس مسـتوياته المتعددة . ومن التصانيف التاريخيـة ترد التصانيف الفنية التى يحددها منطق الاختيـار ، وتعالجها حدوده بين المقطوعات والقصائد ، إلى جانب أساليب التدوير ودرجات السلم التصويرى المختلفة .

ثم تأتى التصانيف النقدية التى تفرض نفسها على أساس من الفهم الواعى لمناطق التقليد ، ومواضع الابتكار فى كل نص على حدة ، وطبيعة نفسـية الشاعر المتصارعة بين مادة أعجب بها ، وبين اندفاع ذاتى تلقائى لإثبات تواجد الأنا بكل مشاعرها وإحساسها العفوى .

من هنا كانت قسمة البحث إلى محاولة مبدئية للتعرف على أصول الحركة الأدبيـة من خلال محاور الضرورات الحتمية لها بين تراث ومعاصرة . أو بين معطيات فكرية قديمـة وأخرى مسـتحدثة تعكس خلاصة جدل المبدع مع موضوعه ، إلى ما يبنى عليها من دراسـة لأدوات الناقد التى يحتاج إليها فى تحليل نص ما ، فما بالنا به فى

تحليل نصين متعارضين . وتجربتين ، وشاعرين ، وعصرين ، أو أكثر إذا امتدت المعارضة إلى أكثر من ذلك .

ومن الأصول ومقومات النص ، ومناهج الدراسة ، وتبنى عرض المداخل الوظيفية المختلفة ، يتحول البحث إلى الأصل التطبيقى الذى استهدفه أساسا . ونهض على قصد طموح إلى أصل منه ، ليضع نصب عينيه شواهد كبرى فى القصيدة العربية ، اكتفى فى بعضها بمجرد الإشارة لما طرق واستهلك بحثا ، على نحو ما كان من لامية كعب بن زهير وما كثر حولها من الدراسات . ليتوقف تحليلا عند تأمل النصوص المتعارضة محاولا الوصول منها إلى أهم نتائج المعارضة فى :

أولا : استكشاف القاسم المشترك بين الشعراء ، ودوافع الشاعر المعارض ، وكيف اتسق مع موضوع معارضته . وعصرها وظروفها ، وتشكلها الجمالى ، ودقائق الصنعة التصويرية فيها .

ثانيا : تأمل الملامح الخاصة التى تظل سمة غالبة على التجربة مميزة لها حتى لا يفقد الشاعر شخصيته وخصوصية تجربته ، وإلا استعبدته المعارضة ، واستعبده معها حسه التراثى . مما يهدد بفقد أهم مقومات ابتكاره وإبداعه ، وإضافة ما يثبت وجوده

ثالثا : رصد الظواهر الفنية من خلال مستويات الأداء الفنى ، وصيغ المعالجة والتصوير من ناحية ، ثم من خلال توزيعها بين الموضوعات المختلفة التى يتسع بعضها ليشمل تجربة أمة بأكملها . ويضيق البعض الآخر حين يتوقف عند حدود التجارب الشخصية للشعراء ، وفى كل الأحوال يظل الترابط النفسى أساسا لهذا التناول .

رابعا : تحليل نتائج تلك الظواهر على مستوى المساحة الزمانية والمكانية التى تتجاوز حدود العصر فى التاريخ الأدبى ، وحدود المكان بين الشرق والغرب لتعكس ظاهرة التوحد بين بيئات الأدب العربى من خلال أواصر قوية تشده من هنا وهناك تعد المعارضات الشعرية إحدى مظاهرها .

ومن خلال مجمل الدراسة تتراءى لنا أخطر ظواهرها والتى تدفع بالباحث أساسا إلى مثل هذا التتبع الأدبى ، ممثلة فى تأمل هذا التواصل الحتمى بين المادتين الموروثة والجديدة ، وكأننا أمام نمط متميز من الممارسات الإبداعية لشعراء العصور الأدبية المختلفة تتلاحم فيه الموهبة والإبداع بقراءات الشاعر وموروثه ، فلا يتردد — آنذاك — فى أن يستفيد منه ويصدر عنه بهذه الصراحة •

ومن هنا أيضا يظل السمت الخاص لهذا الدرس مرهونا بوضوح موقف الشاعر من سلفه ، فلا يكتفى بمجرد توارد الخواطر ، ولا استهلاك المؤثر القديم عبر أبياته أو صوره ، بقدر ما يعلن رغبته فى المعارضة لتظل علامة دالة على كل ما بدأنا به هذا الدرس حول تواصل المدارس الادبية ، وتفاعل الشاعر مع مادته التاريخية ، ووقوفه المتكرر أمام المادة التراثية متأملا ومعالجا حتى إذا صدر عنها بدت فى حاجة إلى ضرب من الدرس الأدبى المتجدد •



مصـــادر ومراجع

(أ) مصـــادر :

١ ــ الآمدى : الموازنه بين الطائيين (ت السيد أحمد صقر) دار المعارف ــ القاهرة ١٩٦٠

٢ ــ ابن رشيق : العمدة فى صناعه الشعر وادابه (ت محيى الدين عبد الحميد) دار الجيل ــ بيروت ١٩٧٢

٣ ــ ابن زيدون : ديوان ابن زيدون (شرح كرم البستانى) دار صادر ــ بيروت ١٩٧٥

٤ ــ ابن شـــامة شهاب القدسى : كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين ، دار الجيل ــ بيروت ١٩٧٤

٥ ــ ابن عبـــد ربه : العقد الفريد ، ت محمد مفيد قميحة ، دار الجبل بيروت ١٩٨٦

٦ ــ ابن طباطبا : عيار الشعر (ت زغلول سلام وطه الحاجرى) المطبعة التجارية ــ القاهرة ١٩٥٦

٧ ــ ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ت أحمد محمد شـــاكر ، دار المعارف ــ القاهرة ١٩٦٦

٨ ــ أبو تمـــام : ديوان شـــعره (ت محمـــد عبده عزام ، دار المعارف ــ مصر ١٩٦٥

٩ ــ أبو العلاء المعرى : سقط الزند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

١٠ ــ أبو على القـــالى : الأمالى ، ت محمـــد مفيد قميحة ، بيروت ١٩٨٦

١١ ــ أبو الطيب المتنبى : شرح ديوانه ، عبد الرحمن البرقوقى ، بيروت (دار الكتب) ١٩٧٠

١٢ ــ أبو فراس الحمدانى : ديوان أبى فراس ، دار صادر ــ بيروت ١٩٦٢

١٣ ــ أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، طبعة بيروت ١٩٨٧

١٤ ــ أبو هلال العسكرى : كتاب الصناعتين ، القدسى ، القاهرة .

١٥ ــ أبو هلال العسكرى : ديوان المعانى ، القدسى ، القاهرة .

١٦ ــ أحمد شوقى : الشوقيات ، دار الفكر ــ بيروت .

١٧ ــ البحترى ديوانه (ت حسن كامل الصيرفى) ، المعارف ، القاهرة ١٩٦٣

١٨ ــ البوصيرى : ديوانه (ت محمد سيد كيلانى) ، الحلبى ، القاهرة ١٩٥٧

١٩ ــ الأصمعى : الأصمعيات (ت أحمد شاكر وعبد السلام هارون) دار المعارف ــ القاهرة .

٢٠ ــ جميل بن معمر : ديوانه (ت حسين نصار) مكتبة مصر ١٩٦٧

٢١ ــ حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، (ت محمد الحبيب بن خوجة) تونس ١٩٦٦

٢٢ ــ الشريف الرضى : ديوانه ، المطبعة الأدبية ــ بيروت ١٣٠٧ هـ

٢٣ ــ عمر بن أبى ربيعة : ديوانه (ت محيى الدين عبد الحميد) . دار الأندلس .

٢٤ ــ على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه (ت محمد أبى الفضل إبراهيم) الحلبى ، القاهرة ١٩٦٥

٢٥ ــ الطبرى : تاريخ الرسل والملوك (ت محمد أبى الفضل ابراهيم) . المعارف ١٩٦٨

٢٦ ـ المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء .
المطبعة السلفية ١٩٤٣

٢٧ ـ المرزوقى : شرح ديوان الحماسة (ت أحمد أمين
وعبد السلام هارون) لجنة التأليف ١٩٥١

٢٨ ـ المفضل الضبى : المفضليات (أحمد شاكر وعبد السلام
هارون) ، المعارف ١٩٦٩

(ب) مراجع :

١ ـ أحمد أحمد بدوى : الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية
فى مصر والشام ، نهضة مصر ١٩٧٩

٢ ـ إ.أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى (ترجمة محمد
مصطفى بدوى) المؤسسة المصرية العامة للنشر ١٩٦٣

٣ ـ أحمد أمين : ضحى الإسلام ، النهضة المصرية ١٩٧٢

٤ ـ أحمد أمين : فيض الخاطر ، النهضة المصرية ١٩٨٢

٥ ـ أحمد الشايب : تاريخ النقائض فى الشعر العربى . النهضة
المصرية ١٩٥٤

٦ ـ ارنست فيشر : ضرورة الفن (ترجمة أسعد حليم) ،
الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧١

٧ ـ جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ،
دار الثقافة ـ القاهرة .

٨ ـ جون ديوى : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم ، لجنة
التأليف والترجمة ١٩٦٣

٩ ـ ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق
ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم . بيروت ١٩٦٧

١٠ ــ رشيد العبيدى : دراسات فى النقد الأدبى ، المعارف ، بغداد ١٩٧٠

١١ ــ روبرت شولز : البنيوية فى الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٤

١٢ ــ رينيه وليك ـ أوستن وارين : نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، بيروت ١٩٧٢

١٣ ــ زكى مبارك : الموازنة بين الشعراء (أبحاث فى أصول النقد وأسرار البيان) د٠ت

١٤ ــ زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ـ القاهرة ١٩٧١

١٥ ــ زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، المعارف ١٩٧١

١٦ ــ زكى نجيب محمود : قشور ولباب ، الأنجلو المصرية ــ القاهرة ٠

١٧ ــ ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، دار الجيل ، بيروت ٠

١٨ ــ شكرى عياد : الرؤيا المقيدة (دراسات فى التفسير الحضارى للأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

١٩ ــ شوقى ضيف : البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه ، مصادره ، المعارف ، القاهرة ١٩٧٢

٢٠ ــ شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ، المعارف ، القاهرة ٠

٢١ ــ عباس حسن : المتنبى وشوقى وإمارة الشعر (دراسة ونقد وموازنة) دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦

٢٢ ــ عباس العقاد : عابر سبيل ، النهضة المصرية ١٩٣٧

٢٣ ــ عباس العقاد : دراسات فى المذاهب الأدبيه والاجتماعية ، المكتبة العصرية ، بيروت •

٢٤ ــ عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة ، مصر ١٩٧٨

٢٥ ــ عز الدين اسماعيل : الادب وفنونه ، دار الفكر القاهرة ١٩٧٧

٢٦ ــ عزيز فهمى : المقارنه بين الشعر فى العصر الأموى والعباسى الأول ، تحقيق محمد فنديل البقلى ، دار المعارف ١٩٧٩

٢٧ ــ غوستاف جرونباوم ، دراسات فى الأدب العربى ، ترجمة احسان عباس واخرين ، دار مكتبة الحياة ــ بيروت ١٩٥٩

٢٨ ــ طه إبراهيم : تاريخ النقد الادبى عند العرب من العصر الجاهلى حتى القرن الرابع الهجرى ، دار الكتب العلمية ــ بيروت •

٢٩ ــ طه حسين : حديث الأربعاء ، دار المعارف ، القاهره •

٣٠ ــ كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ، ترجمة عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٠

٣١ ــ محمد زغلول سلام : الأدب فى العصر الأيوبى ، دار المعارف ١٩٦٨

٣٢ ــ محمد زغلوم سلام : النقد الحديث ، منشاه المعارف ، الاسكندرية •

٣٣ ــ محمد سيد كيلانى : الحروب الصليبية وأثرها فى الأدب العربى فى مصر والشام ، طرابلس ١٩٨٤

٣٤ ــ محمد عبد الرحمن شعيب : المتنبى بين ناقديه فى القديم والحديث ، المعارف •

٣٥ ــ محمد على الهرفى : شعر الجهاد فى الحروب الصليبية فى بلاد الشام ، الشركة المتحدة للتوزيع ــ سوريا .

٣٦ ــ محمد قاسم نوفل : تاريخ المعارضات فى الشعر العربى . مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٨٣

٣٧ ــ محمد كامل حسين : دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين ، دار الفكر ، القاهرة .

٣٨ ــ محمد كامل حسين : فى أدب مصر الفاطمية ، دار الفكر ، القاهرة .

٣٩ ــ محمد مصطفى هدارة : مقالات فى النقد الأدبى ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٤

٤٠ ــ محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى . لجنة البيان العربى ١٩٥٨

٤١ ــ محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ،نهضة مصر .

٤٢ ــ ويلبرس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ، ترجمة عدنان غزوان وجعفر الخليلى ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١

فهرس

الصفحة

الصفحة

رقم الايداع ٥٩٥٥/٨٨